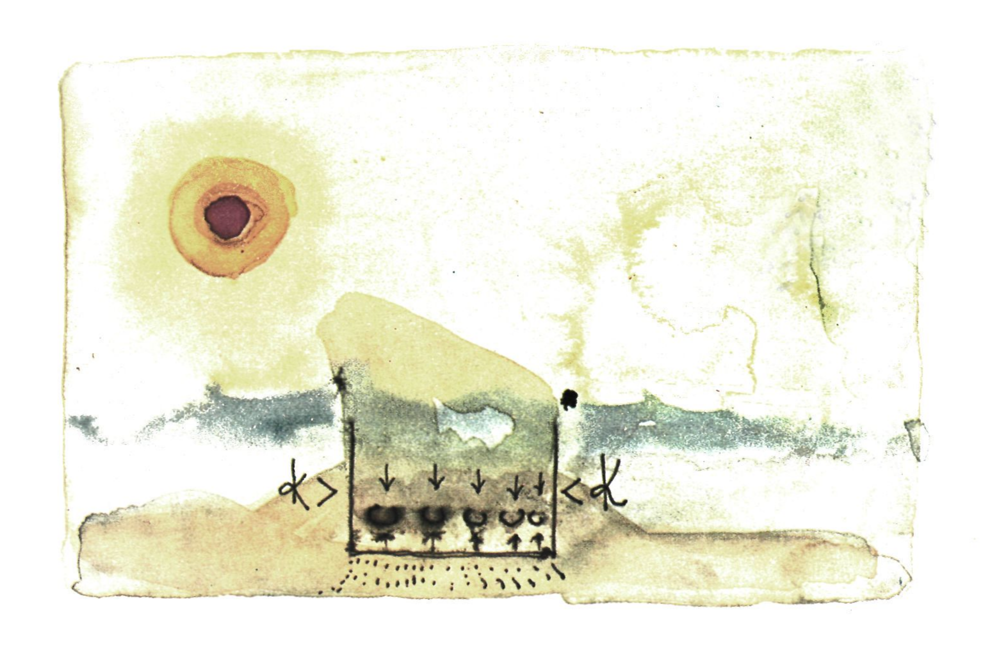
# CUADERNOS
# HISPANOAMERICANOS



MADRID 334
ABRIL 1978

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

*Revista mensual de Cultura Hispánica*

Depósito legal: M. 3875/1958



334

*Dirección, Administración*
*y Secretaría:*

Centro Iberoamericano de Cooperación

Avda. de los Reyes Católicos

Teléfono 244 06 00

MADRID

# INDICE

NUMERO 334 (ABRIL 1978)

*Págs.*

## ARTE Y PENSAMIENTO


MATIAS MONTES HUIDOBRO: *La reacción antijerárquica en el teatro cubano colonial* ... 5
ALEJANDRO PATERNAIN: *El sermón de la barbarie (A propósito de César Vallejo)* ... 20
JOSEPH PEREZ: *Humanismo y Escolástica* ... 28
JUAN PEDRO QUIÑONERO: *De una crónica familiar* ... 40
JOSE ANTONIO ALVAREZ VAZQUEZ: *Arbitristas españoles del siglo XVII* ... 55
EUGENIA POPEANGO: *Lucian Blaga* ... 76
LUCIAN BLAGA: *Poemas* ... 80


## NOTAS Y COMENTARIOS

*Sección de notas:*


HORACIO SALAS: *Raúl González Tuñón: «Un modo de tutear a Dios»* ... 89
RAUL CHAVARRI: *Rubens: la estética de lo suntuoso* ... 102
PILAR CONCEJO: *Antonio de Guevara y la España de su tiempo* ... 106
LILIA PEREZ GONZALEZ: *Sobre «Hijo de hombre», de Roa Bastos* ... 111
ARTURO SERRANO-PLAJA: *«Escribo como hablo»* ... 118
JOSE MARIA SALA: *Algunas notas sobre la poesía de Claudio Rodríguez* ... 125


*Sección bibliográficas:*


MARIO MERLINO: *Salvador Espríu: «Los cuerpos del silencio»* ... 142
LETIZIA ARBETETA: *La novia que escapó a la censura* ... 148
SABAS MARTIN: *Mario «Varguitas» Llosa, el escribidor y la tía Julia.* 151
BERND DIETZ: *Un libro sobre Sevilla* ... 156
JESUS SANCHEZ LOBATO: *Unamuno: Gramática y glosario del Poema del Cid* ... 160
FRANÇOIS LOPEZ: *Los trabajos de Francisco Aguilar Piñal* ... 164
JESUS FERNANDEZ PALACIOS: *«Les quimeres», de Nerval, en versión catalana* ... 168
GALVARINO PLAZA: *Notas marginales de lectura* ... 170
*Publicaciones recibidas* ... 175


Cubierta: EDUARDO J. CERVERA.


Imp. FARESO.—Paseo de la Dirección, 5. Madrid-29

ARTE Y PENSAMIENTO

# LA REACCION ANTIJERARQUICA EN EL TEATRO CUBANO COLONIAL

No se puede acercar uno al teatro bufo cubano sin hacer referencia a la constante del choteo como elemento formativo del carácter cubano. En la indagación que hace Jorge Mañach sobre el fenómeno resalta, en particular, su «definición inicial», que posiblemente es una de las más certeras. «Si le pedimos, pues, al cubano medio, al cubano 'de la calle', que nos diga lo que entiende por choteo, nos dará una versión simplista, pero que se acerca bastante a ser una definición porque implica lógicamente todo lo que de hecho hallamos contenido en las manifestaciones más típicas del fenómeno. El choteo—nos dirá—consiste en 'no tomar nada en serio'. Podemos apurar todavía un poco más la averiguación y nos aclarará—con una frase que no suele expresarse ante señoras, pero que yo os pido venia para mencionar lo menos posible—, nos aclarará que el choteo consiste en 'tirarlo todo a *relajo*'» [1]. Esta definición, que compartimos, es aplicable al humorismo utilizado en el bufo y las consecuencias son más serias de lo que a primera vista pudiera parecer. El choteo lleva a una crisis de la autoridad, a un estado de rebelión y desorden que es a su vez característico del bufo. Por consiguiente, el choteo tiene al orden como enemigo natural, y viceversa, siendo naturalmente subversivo dentro de cualquier sociedad donde predomine el concepto de la autoridad y los extremos totalitarios. Conduce al desorden y en última instancia a la rebelión. El desorden, para el choteo, «*comporta una negación de jerarquía,* que para ciertos tipos de idiosincrasia tropical es siempre odiosa. Todo orden implica alguna autoridad. Ordenar es sinónimo de mandar. En el desorden, el individuo se puede pronunciar más a sus anchas» [2]. El choteo del bufo tiene, por consiguiente, un carácter caótico y al mismo tiempo democrático. El concepto de la autoridad es violado por un temperamento humorístico que le concede primacía al carácter igualitario. De ahí tenemos que aunque la censura pudo poner cortapisas al género, quitando una frase aquí y otra allá, al no erradicar el choteo mismo, que

---

1 JORGE MAÑACH: *Indagación del choteo* (Miami: Mnemosyne Publishing Inc., 1969), pág. 17.
2 MAÑACH, pág. 33.

le daba razón de ser al teatro vernáculo, dejaba los elementos circunstanciales, que a la larga serían nocivos al orden establecido, y lo que es peor, lo que quizá resultara permanentemente nocivo a la formación nacional. El choteo viene a ser un arma de doble filo, ya que si por un lado ataca los males de un régimen de cosas, por otro adopta un hábito de rebeldía y escepticismo constante que no puede ser saludable. El choteo tiene, como indica Mañach, un rasgo fundamental: «su prurito de desvalorización» [3]. Esto lleva a otro rasgo del género: la constante de la desespiritualización. El choteo tiende a denigrar todos los valores del espíritu, ya sean individuales (como el amor) o colectivos (como el patriotismo): es un absoluto de la negación. Aunque este gesto nace de la experiencia histórica, adopta un carácter de filosofía de la vida que tiene un fondo trágico, desconsolador, auténticamente pesimista.

Estos puntos de vista sobre el choteo, que compartimos, son aplicables al humorismo del bufo, que es precisamente constante de choteo. Si consideramos el choteo como típica característica del cubano, es lógico que el género teatral que más marcadamente lo exprese llegue a considerarse como una de nuestras manifestaciones más genuinas. Ciertamente lo es, pero a condición de considerar varias cosas:

> Primero, que es la expresión de nuestra raíz y no de nuestra altura, conectado siempre dentro de la circunstancia histórico-política de su momento.
>
> Segundo, que es expresión de nuestra traumática (frustración colonial, frustración republicana) que se vuelve humor, sensualidad, sexo.
>
> Tercero, que es sólo la expresión de un lado de nuestro ser al que le falta la espiritualidad, el idealismo, que llegará a culminar con nuestras tradiciones martianas: el choteo desaparece, se toma en serio el idealismo, se llega a la muerte y al heroísmo; por extensión, a la frustración del ideal en choque con la realidad. El espíritu de *Abdala,* esa modesta, juvenil, pero significativa pieza de Martí, se apoderará de nuestro pueblo y lo llevará inocente y patrióticamente a la muerte y al sacrificio.

La parodia del bufo es una consecuencia de todo esto: expresión de rebeldía, actitud antijerárquica, concepción democrática de la existencia. Todo se pone a un mismo nivel, nos rebelamos contra toda autoridad, desvalorizamos. No es sólo una falta de respeto al régimen político, sino que incluye lo filosófico y lo artístico: lo elevado o lo que pretende serlo. Crisis de la autoridad que se refleja en una crisis del orden establecido de la estética.

---

[3] MAÑACH, pág. 35.

La ópera es la representación del orden establecido de la dramática cubana del siglo XIX. Representa el espíritu aristocrático-burgués, en oposición al desorden rebelde de las clases populares. Se trata de la activa del régimen: la constante institucional. El carácter operático del siglo XIX cubano, particularmente habanero, es marcadísimo. El siglo se iniciará con una compañía de ópera francesa, que ofrece una temporada lírica durante 1800 y 1801. «Podemos afirmar, sin lugar a dudas, que en ese primer año del siglo XIX los habaneros gozaron de un buen espectáculo de ópera y que este género ganó rápidamente innumerables adeptos en nuestra capital, preparando el camino a la ópera local y a las futuras compañías italianas y sentando el precedente de que Cuba es un país amante de la buena música y de la ópera en particular» [4]. Cronistas del siglo pasado confirman el hecho diciendo que un día típico en La Habana en 1830 termina en la Opera, y que «por lo demás, todo el mundo es músico en La Habana, y andando por la calle no se oye más que guitarras, piano y música de Rossini» [5]. Si se pasa revista a la prensa de la época, la mayor parte de los avisos teatrales tienen un carácter operático o lírico. Este carácter se acentúa cuando, tras grandes dificultades, se inaugura en 1854 la primera temporada de ópera italiana, sueño dorado de los aficionados cubanos, ansiosos de disfrutar de la más auténtica expresión operática. No nos interesa seguir paso a paso la trayectoria del género, sino simplemente dejar sentado que como género teatral, la ópera ocupaba el plano superior de nuestra categoría jerárquica, en oposición al plano inferior ocupado por el bufo.

También la construcción del teatro Tacón va a servir para darle auge a la ópera en Cuba. Cuando en 1834 se hizo cargo del Gobierno de la isla de Cuba el general Miguel Tacón, de triste recordación en lo político, consideró que La Habana necesitaba un teatro de cierta importancia y animó a un rico hombre de negocios, Francisco Mary y Torrens, para que se encargara de dicha empresa. Tacón facilitó dinero, materiales, peones y presidiarios, otorgando además garantía permanente para que se celebraran bailes de máscaras durante la temporada de carnaval, los cuales daban grandes ganancias, inaugurándose el Tacón con seis de ellos el 28 de febrero de 1838. Este teatro causó la admiración de viajeros que visitaban La Habana en aquella época. La condesa de Merlín en su obra *La Havane* y Rosemond de Beauvallon en *L'Ile de Cuba* comparaban el teatro Tacón con los mejores de Europa. La «araña» del Tacón se hizo famosa, recogida por la copla popular:

---

4 EDWIN TEURBE TOLÓN y JORGE ANTONIO GONZÁLEZ: *Historia del teatro en La Habana* (Las Villas, Cuba: Universidad Central de Las Villas, 1961), pág. 44.

5 JORGE J. BEATO NÚÑEZ y MIGUEL F. GARRIDO: *Cuba en 1830, diario de viaje de un hijo del Mariscal Ney* (Miami: Universal, 1973), pág. 32.

*Tres cosas tiene La Habana*
*que causan admiración:*
*son el Morro, la Cabaña*
*y la araña del Tacón.*

Sintomáticamente, la copla engarza lo teatral dentro del marco de la autoridad representada por el Morro y la Cabaña.

El teatro Tacón aparece en un plano opuesto a los marcos teatrales populares, jugosa y pintorescamente descritos por Buenaventura Pascual Ferrer, donde el más popular de los actores cubanos del siglo pasado, Francisco Covarrubias, inicia sus faenas dramáticas, y donde se nacionaliza nuestro teatro mediante los lineamientos populares y humorísticos del bufo. Salvo el hecho común de que ópera y bufo intentan una integración de lo dramático y lo musical, los abismos parecen infranqueables, caracterizándose porque ocupan los polos opuestos de una línea jerárquica. Aunque el Tacón en muchos casos dio acogida a las obras de escritores cubanos, inclusive las populares obras de Covarrubias, no se identifica dicho marco con la más típica cubanía ni con lo más marcadamente popular. El teatro Tacón representa, además, la autoridad política, y el bufo, mediante la parodia de lo operático, manifestará su ataque indirecto. Si se está obligado a respetar al Gobierno porque ejerce un dominio físico, no se está obligado a respetar las formas artísticas que se puedan conectar con dicha autoridad jerárquica.

Encontramos en la producción dramática del siglo XIX dos ejemplos que representan una reacción al orden establecido de nuestra realidad operática. Una de ellas es de carácter más moderado, dentro del marco del llamado teatro «serio», *El becerro de oro* de Luaces; la otra dentro del marco del teatro vernáculo, *Mefistófeles* de Sarachaga. Ambas reaccionan ante el significado artístico y social de lo operático, aunque cada una de ellas lo hace con una diferente personalidad dramática.

## «El becerro de oro» de la dramática colonial

Aurelio Mitjans afirma que «Joaquín Lorenzo Luaces, después de la Avellaneda, es el poeta cubano que con más fortuna ha cultivado el género dramático. Nuestro limitado movimiento artístico local ha hecho que sus triunfos se reduzcan a éxitos de gabinete... La falta de población flotante de otras capitales que renovándose a menudo y mostrando mayor curiosidad mantiene en las carteleras muchas noches las piezas que hacen algún ruido, y también la falta de compañía de actores del país y la menor afición de nuestras clases cultas al arte dramático que a la música, al baile y a otros recreos y espectáculos, hacen que

nuestros dramaturgos sólo obtengan para sus mejores obras una primera y última representación» [6]. Caso este último que no es el de Luaces, ya que las obras de este dramaturgo cubano jamás fueron llevadas a escena en vida del escritor. Esto hace mucho más sorprendente los aciertos parciales de *El becerro de oro,* pintoresca comedia costumbrista, bretoniana y delirante [7].

La acción se desarrolla sobre un fondo operático, ya que Belén, su protagonista, ha vaciado inteligencia, emociones e instinto dentro de la frivolidad y afición operática del medio. Aparece en escena llevando un lazo «a lo Gazzinaga», con lo cual manifiesta su entusiasmo operático, su presunción burguesa y su estupidez. Su madre se alarma ante su modo de vestir: «¿Qué significa adornarte / con esa cresta de gallo?» [8]. Belén explica: « ¡Lazo ilustre / que ha de pasar a la historia / con una aureola de gloria, / que dará a La Habana lustre! » (167); « ¡Un lazo que vivirá / mil años y que será / trono, altar, columna, escudo! » (167); «Lazo que aunque mudo, inerte / besará la boca mía / cuando sienta en la agonía / los temblores de la muerte! » (168). Lo cierto es que Belén es admiradora de Marieta Gazzinaga Malaspina, cantante italiana que creó un culto en La Habana, el «gazzaniguismo», al que se oponían los «gassieristas» y los «frezzolistas», admiradores de otras cantantes, la Gassier y la Frezzolini. Las escenas de mayor relieve de la obra están metidas dentro del absurdo de «gazzaniguismo», lo cual es un acierto, ya que mediante un motivo operático Luaces nos traslada a una época y un medio, poniéndonos en contacto con las tribulaciones de una burguesía cubana con más pretensiones que medios. Hace el retrato caracterológico de una jovencita cubana, aburguesada y tonta, con supuestas apetencias cultas pero dominada por los intereses económicos.

La ruptura de la relación amorosa entre Belén y Narciso, su prometido, tiene lugar dentro del marco de su estrechez mental.

---

[6] AURELIO MITJANS: *Estudios sobre el movimiento científico y literario cubano* (La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963), pág. 271.

[7] Max Enríquez Ureña no es muy generoso respecto a los aciertos de Luaces como comediógrafo. «Menos aciertos que en el drama tuvo Luaces en sus comedias. Las dividió en cinco actos, por ajustarse al patrón de Racine y Corneille, cuando no había sustancia para tanto. Raro es que, lector devoto como fue de Molière, de cuyo influjo trae algún eco, no se decidiera a dar menos extensión a sus comedias y a ajustarlas, de conformidad con el asunto, como solía hacerlo Molière, a un menor número de actos.» Es cierto que *El Becerro de Oro* ganaría con discreto y prudente corte. Mitjans compara esta obra con *Las preciosas ridículas,* de Molière. Según Max Henríquez Ureña, «la semejanza de *El Becerro de Oro* con *Las preciosas ridículas* se limita a la estratagema de que se vale en la comedia de Luaces un pretendiente escarmentado, que hace aparecer a su portero como millonario para así comprobar que, seducida por la perspectiva de ser rica, la mujer a cuya mano aspira prefiere al falso potentado». «Fuera de este recurso teatral, en ningún otro aspecto coincide Luaces con Molière, a no ser que se pretenda encontrar alguna relación entre el amaneramiento de las "preciosas" de Molière, que tanto admiran e imitan a los "grandes comediantes" a la moda, y el entusiasmo de los personajes femeninos de Luaces por las cantatrices que en ese momento hacían furor en La Habana.» Ver MAX HENRÍQUEZ UREÑA: *Panorama histórico de la literatura cubana* (Puerto Rico: Ediciones Mirador, 1963), págs. 250-251.

[8] JOAQUÍN LORENZO LUACES: Teatro (La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1964), pág. 166. Futuras referencias a la obra de Luaces corresponden a esta edición.

NARCISO:

¡Me tienes estupefacto!

BELÉN:

Nunca sacó «El Entreacto»
los colores a mi cara.
¡Soy «gazzaniga»! Ya ves
que tus discursos son vanos:
¡Si se me gastan las manos
aplaudiré con los pies!
Y si alguna mentecata
oyéndome me fatiga,
poco me importa que diga
que soy «Safo» o soy «Traviata».
Soy «Gazzaniga» de «lazo».
¡Sí!, ¡de lazo y de tablitas!
Y si algún tonto desea
reducirme, logrará...

NARCISO:

¡Jesús! ¡Belén! ¡Basta ya!
¡Pareces una Medea!

La situación es «estúpidamente» delirante. De un lado se menciona el periódico *El Entreacto,* dedicado a asuntos teatrales y que se vendía en las puertas de los teatros cuando había función. Hay referencias a «Safo» y «La Traviata», óperas del repertorio de la Gazzaniaga, formas despectivas que se utilizaban para hablar de las «gazzaniguistas», así como referencias al tipo de vestuario. En particular llama la atención el dato relativo al uso de las «tablitas», ya que las «gazzaniguistas» no sólo aplaudían (costumbre que Narciso critica por parecerle impropio que las cubanas aplaudan, cosa de hombres), sino que lo hacían con tablitas de madera que les servían para producir más ruido y no lastimarse las manos. Finalmente, Narciso, al observar la alteración de Belén, la sitúa en el plano operático-teatral al decirle que parece una Medea. La obra, aunque no es un ejemplo de teatro dentro del teatro, está metida de lleno en lo teatral. Las relaciones entre la acción y el conocimiento del teatro cubano del siglo XIX forman pintoresca unidad, costumbrista y dramática. Luaces logra estas dos cosas al integrarlas con disonante efectividad en las escenas más importantes: alcanza así un estupendo grotesco al subordinar los actos esenciales de la existencia a la miopía intelectual. Este grotesco encierra una crítica, ya que se subordina lo esencial a lo accesorio.

Pero detrás de esto hay una realidad: la constante del dinero; la constante del becerro de oro; el afán de brillo y lucro, factores más im-

portantes que los valores del espíritu. Hay una degeneración de la estética a consecuencia de los intereses. El teatro y la ópera devienen becerros de oro de una falsa apreciación estética. La eternidad de lo efímero y la eternidad de los intereses se unen en el retrato de la vida cubana. Aparece la monomanía obsesiva de los cobradores, que tiene carácter repetitivo:

> Belén:
>
> Mamita:
> ahí está don Anastasio,
> el de «La Flor de la Antilla»,
> que en el comedor espera
> sentado. (176.)
>
> Belén:
>
> ¡La busca a usted, mamá!
>
> Luciana:
>
> ¿Quién?
>
> Belén:
>
> El de siempre, el traidor,
> el idiota, el cobrador
> del «Comercio». (198.)
>
> Belén:
>
> Hace poco le trajeron
> de «La Bomba» esta cartica.
>
> Luciana:
>
> ¡Jesús, Jesús! Ni un momento
> me dejan los mercaderes
> descansar. Aquí el almuerzo
> lo siento ya. (207.)

Se trata de un círculo vicioso de vanidad y de cobradores. «La flor de la Antilla», «El comercio», «La bomba», nombres que encierran la perecedera nostalgia del costumbrismo, se eternizan en un vacío formado por una sucesión de seres insustanciales y materialistas. Burguesía habanera, teatral y operática, que no ha tomado conciencia todavía de la problemática cubana y que aquí Luaces fustiga mediante el grotesco. Observemos, además, que por cuestiones de léxico («retreta», «punzó», «tojosita», «maloja», «ñequequara», «jelengue», «romper la jeta», «agua de borrajas», «macao», «molote») y otras referencias meramente locales («aldama», «mazorra», «extramuros»), *El becerro de oro* reafirma su cu-

banía. Pero no se trata solamente de una crítica costumbrista a las aficiones operáticas, sino que esta afición es el pretexto externo para hacer el análisis de la subordinación de las emociones, lo espiritual y lo instintivo a la constante del dinero. Esto es motivo determinante de la conducta humana, base para una anécdota donde más allá del «gazzinaguismo», *El becerro de oro* lleva a la distorsión de los sentimientos a favor del matrimonio por conveniencia. Narciso descubre que detrás de los aparentes móviles operáticos de Belén, late un auténtico culto al becerro de oro.

NARCISO:

¿Mas quién sabe si el desdoro
que hoy en Belén he advertido,
no es la fiebre del partido,
sino la fiebre del oro?
¡Oh fiebre, fiebre maldita!
¡Sí! No hay duda; ¡no es un yerro!
¡Rinde culto al «Becerro»
cual su madre, la niñita! (261.)

Todos estos elementos se integrarán en un nivel popular dentro del teatro vernáculo. Si bien Luaces no hace en realidad una aplicación del choteo para desvalorizar irrespetuosamente el orden establecido de la estética cubana (representativo del estado político de Cuba colonial), sí hace un grotesco humorístico de carácter costumbrista que llegará a un nivel más delirante y característico en el siguiente caso tomado del teatro bufo.

## LIBERTINAJE ANTIJERÁRQUICO DE LA PARODIA

Nuestros comentarios iniciales sobre el choteo como elemento típico del carácter cubano y nuestras referencias a lo operático como género representativo del orden establecido de la estética teatral cubana en el siglo XIX nos conducen de la mano al delirio bufo de Ignacio Sarachaga. Según José A. Escarpenter, *Mefistófeles* «constituye, en el abigarrado panorama del bufo, un feliz ejemplo de parodia. Por aquellos años la ópera, género preferido por los públicos habaneros desde los inicios del siglo XIX, continuaba disfrutando de gran popularidad. El teatro Tacón mantenía la vieja tradición y en sus programas se repetían hasta el cansancio los títulos de un puñado de obras francesas e italianas del género. Entre ellas, *Fausto,* de Gounod, era de las más queridas por los habaneros. Animado por la intención satírica y burlesca consustancial al bufo,

Sarachaga construyó esta obrita sin pretensiones mayores, donde los personajes de Goethe utilizados por Gounod adquirieron carta de ciudadanía cubana, y el trascendental conflicto entre el Hombre, el Bien y el Mal, y el de la Juventud, el Amor y la Vejez se disuelven en los cadenciosos compases de varias guarachas de la época» [9]. Hay una penosa implicación detrás de la última afirmación de Escarpenter. ¿Es divertido o es terrible que todas estas cosas se disuelvan en el gesto superficial de una guaracha pachanguera? La imposibilidad de lo último nos hace descender hasta las abyecciones de lo primario. De paso, en un orden más directo, se manifiesta el deseo de desenmascarar, parodiándolo, las pretensiones pseudointelectuales de una clase aristocrática que hace vida social a espaldas de Gounod. El bufo pone en práctica su juego subversivo.

En *Mefistófeles* la conciencia del lenguaje, rasgo del bufo, se pone de manifiesto para llevar a feliz término la parodia. Al no tomarse nada en serio, al descaracterizar las grandes frases, el concepto negativo de no creer en nada se pone de manifiesto mediante la burla misma al lenguaje.

> MEFISTÓFELES: ¿Que no puedo? Tu inocencia admiro. Loco has de ser si dudas de mi poder y de mi diabólica ciencia. Todo lo que hoy te seduce, todo lo que hoy te fascina, lo que tu anhelo origina y que a invocarme te induce...
>
> FAUSTO: ¿Eso es obra tuya...? (151.)

La salida de Fausto rompe la nota grandilocuente del lenguaje de Mefistófeles, tirándolo todo a choteo y manifestando su básica incredulidad ante cualquier cosa que implique «milagro», ya sea diabólico o divino. Al preguntar Fausto si se trata de una obra suya, convierte lo trascendente en un asunto literario, en una mera cuestión de frases destinadas a lograr un determinado efecto.

Esta constante descaracterización de una idea o concepto por medio de otro creado para denigrarlo crea el efecto cómico inmediato y el trágico que se descubre cuando se realiza la interpretación del mismo.

Fausto expone su afirmación hedonista de la vida. Sólo desea el goce material. La idea, dada a conocer en un lenguaje corriente, llevará al correspondiente efecto cómico gracias a la hipersensibilidad del bufo ante el lenguaje. El desajuste entre la trascendencia de los conceptos (ya que el propio Fausto reconoce que busca un imposible) y del momento dra-

---

[9] JOSÉ A. ESCARPENTER: «Presentación» (a *Mefistófeles* de IGNACIO SARACHAGA): *Cuba en la UNESCO,* núm. 7 (febrero 1965), pág. 148. Todas las notas de la obra de Sarachaga corresponden a esta edición.

mático (nada menos que un pacto con el Diablo para lograr calmar su apetencia de lo imposible) con el lenguaje utilizado (una elemental sucesión de verbos acordes con la filosofía del bufo) producirá la comicidad.

> MEFISTÓFELES: ¿Qué deseas?
> FAUSTO: Un imposible. Deseo ser joven para poder enamorar, bailar, cantar, jugar...
> MEFISTÓFELES: Suprime tantos infinitivos. (150.)

Esta hipersensibilidad ante el lenguaje lleva a la observación de factores gramaticales que terminan en una salida ingeniosa de eficacia teatral y humorística. Parecidos recursos de descaracterización de lo trascendente los encontramos en el siguiente ejemplo:

> FAUSTO: ¿Adónde vamos?
> MEFISTÓFELES: ¡Al infierno!
> MARTA: Iremos en coche porque yo estoy muy cansada. (166.)

Marta descaracteriza el concepto trascendente (infierno) mediante una referencia cotidiana (ir en coche). El recurso es corriente pero de permanente efectividad. Toda la comicidad de la parodia surge de estos desajustes, ya sea por el vocablo, ya sea por la situación. El tono desenfadado de Fausto al iniciarse la obra, clamando por el Diablo dentro de un lenguaje ordinario y cotidiano, cumple su misión cómica y temática. Al reírse el autor de la situación, al burlarse de lo trascendente, lo tira todo a cubanísimo choteo: aplicación escénica del concepto «tirarlo todo a relajo», ya que no siente ningún respeto jerárquico por lo más elevado.

El procedimiento se repite en la siguiente secuencia, en la que Marta hace perder carácter trascendente al diabolismo de Mefistófeles, que queda reducido a un efecto cotidiano: «focos de luz eléctrica.

> MARTA: Los ojos de este hombre parecen dos focos de luz eléctrica.
> MEFISTÓFELES: *(Le toma la mano.)* Oye, Marta, trae tu mano... Ven y pósala en mi frente... que en un mar de lava ardiente... mi cabeza siento arder...
> MARTA: *(Con dulzura.)* No me digas esas cosas tan cariñosas, porque yo soy algo jamoncita, soy muy pirotécnica y puedo hacer explosión como un volador con bomba. (155.)

Espronceda se vuelve parodia dentro de la parodia. Sarachaga usa, naturalmente, el romanticismo menos íntimo, el exaltado, el más efectista y que va mejor con la temática mefistofélica. La situación y el lenguaje se rebelan contra el posible nivel espiritual del estado amoroso. Aunque no hay particular originalidad en el uso de la parodia con res-

pecto al romanticismo de Espronceda, indica el oído atento del choteo nacional. El choteo quiere percibir el auténtico latido, y cuando sospecha que la palabra es un hueco verbal, ataca con la correspondiente irreverencia. Quizá los polos opuestos de la desvalorización y supervalorización de lo espiritual lleguen a tocarse. Se pide lo auténtico, y al no encontrarse la apropiada expresión externa de esa supuesta autenticidad, la poesía es sometida a burla. Al encontrarnos con el vacío de la fraseología romántica, la desvalorizamos con los recursos a nuestro alcance. Esto lo hacía toda la literatura de fines de siglo y a su modo lo hace la parodia del bufo. Lo que hacía Leopoldo Alas dentro de la novela, por ejemplo, lo hace el bufo a su modo y salvando las distancias: el caso es poner la falsa sensibilidad al desnudo.

La salida de Marta con respecto a la poética de Mefistófeles, además, completa el recorrido con una imagen visual que hace juego, a la que ha dado a conocer anteriormente. Si la primera la utiliza para quitarle trascendencia a lo diabólico, la segunda (su redundante explosión pirotécnica) le sirve para quitarle trascendencia a lo amoroso, transformado por completo en mero fenómeno exterior de fuegos artificiales. El fuego de Mefistófeles y el ardor poético que acompaña al brillo de sus ojos se convertirán en sonora y lumínica explosión.

El amor también pierde su carácter mediante la usual relación sexo-gustativa, tan frecuente en el teatro bufo e integrada ahora a la parodia. Siebel dice: «Amo a Margarita con locura. Ella en cambio me detesta, así pues, llevo luto en el corazón, y como llevo luto, no como más que fríjoles negros y calamares en su tinta» (159). La elaboración de la imagen es de índole visual y el logro es estupendo. A la idea luto (concepto en negro) se opone la idea comida (visualizada en negro a través de los fríjoles y los calamares). Otras veces se puede recurrir a una sucesión de elementos que están disonantemente relacionados con el concepto trascendente, el amor en este caso, pero que además guardan poca relación entre sí y que el autor coloca arbitrariamente uno después del otro: «Y eso que ya le he regalado a Margarita dulces, cartuchitos de maní, agua de Kananga, aceite de oriza, jabones turcos, caramelos de tutifruti, pasas, peras, uvas, higos, manzanas coloradas, tamalitos con picantes y sin picantes, aretes, sortijas, dedales, tijeras finas, cintas de colores, tiras de ribetear...» (159). Los «cartuchitos de maní» junto al «agua de Kananga»; los «tamalitos con picantes y sin picantes» junto a los «aretes, sortijas, dedales...»; los «jabones turcos» junto a los «caramelos de tutifruti», presentan otra efectiva disonancia cómica que le hace perder jerarquía a la pasión que intenta darse a conocer. Son nuevos desajustes entre el concepto y los términos del lenguaje, aunque la técnica varía.

En el duelo entre Valentín y Mefistófeles ocurre lo mismo: disonancia situacional y juegos verbales.

FAUSTO: Hablar bien es salud de los dientes. *(Saca el arma.)*

VALENTÍN: Yo los tengo muy sanos.

FAUSTO: Pero te los puedo picar con la punta de mi espada.

VALENTÍN: ¿Indirectas a mí? *(Le va encima.)*

MEFISTÓFELES: Sujeta el potro, camarada. Así no pelean los caballeros. Vengan las armas. *(Las mide.)* De largo están bien, lo que no puedo permitir es se batan con hierros sin filos.

VALENTÍN: Pues ahora no sé dónde se van a afilar. *(Se oye el toque de un amolador.)*

MEFISTÓFELES: ¡Ah! ¡Qué casualidad! Ni llovido del cielo.

FAUSTO: Vamos a llamarlo.

MEFISTÓFELES: Oiga, artista, venga usted acá. *(Entra el amolador.)*

AMOLADOR: ¿Qué desean ustedes?

MEFISTÓFELES: Simplemente hacer amolar estas espadas para que se amuelen dos prójimos.

AMOLADOR: Manos a la obra. (161-162.)

Hay un constante juego de imágenes. De la salud de los dientes se pasa a los dientes picados. Estos dientes picados introducen la acción de las espadas. De los hierros sin filos pasamos a los hierros que necesitan ser afilados y no hay donde afilarlos, lo que sirve a su vez para introducir al amolador. Es una especie de reacción en cadena de las palabras y la acción: amolador que amuela espadas para que se amuelen dos prójimos, los cuales pondrán manos a la obra como hace el amolador. La secuencia fluye con un ritmo verbal muy bien elaborado: salud-sanos-picar-punta-filos-afilar-amolador-amolar-amuelen. Es un juego humorístico rico e ingenioso. La intención además es muy subversiva, ya que va tanto contra lo diabólico como contra lo divino; no olvidemos que el amolador mefistofélico llega «llovido del cielo». Lo peor del caso es que hay, además, un absoluto desprecio hacia todo lo humano, logrado por insistentes disonancias entre palabra y situación. Se crea de este modo un grotesco absoluto. Esto se hará muy marcado cuando Valentín, después de recibir su herida mortal, diga: «Cojan agujas de cañamazo y cósanme el ojal que me han abierto» (163). Picado por el filo de la espada amolada por el amolador (la relación casi da lugar al trabalenguas), Valentín toma a relajo su muerte inmediata y canta antes de morir, con el coro, una guaracha: «La puñalada». Es una culminación del estupendo choteo criollo, ya que la puñalada le «ha dividido el cuerpo en dos, / desde el cogote hasta el riñón» (164). Se llega a los extremos de la hipérbole, y no hay que olvidar lo que decía Mañach sobre este aspecto hiperbólico del choteo: «Cuando se dice que el choteo no toma 'nada' en serio, o que 'todo' lo tira a *relajo,* es evidente que estos adverbios,

todo y nada, se emplean hiperbólicamente... Lo que de un modo enfático quiere sugerirse es que choteo no toma en serio *nada de lo que generalmente se tiene por serio.* Y todavía es necesario reducir esa categoría de hechos, porque el hombre más jocoso no puede menos que tomar en serio cosas cuya seriedad no es materia opinable—un dolor de muelas, por ejemplo—» [10]. Mañach intenta limitar las fronteras del «todo» y de la «nada»; lo cierto es que al producirse la hipérbole del choteo con respecto al «todo», lo que intenta el choteo es reducir a «nada» el «todo» trascendente. El mismo hecho de que un «dolor de muelas» no pueda ser «tirado a *relajo*», mientras que los conceptos últimos relacionados con la existencia sí pueden ser sometidos a un proceso de pérdida de valores, indica una inversión de los términos fundamentales de la existencia desde el punto de vista de la más convencional categoría jerárquica. En tal sentido la parodia del bufo tiene una categoría filosófica que en el caso de Valentín se transforma en una admirable síntesis. Porque Valentín, que tiene algo más que un «dolor de muelas», se burla del dolor en sí mismo y, por extensión, del concepto último, la muerte, que este dolor representa. Se llega a la hipérbole del choteo en relación con lo concreto (el dolor de la herida) y lo que este factor representa dentro de lo trascendente (la muerte). Esto se debe también a que el bufo funciona, a la larga, mediante un principio escénico de irrealidad que permite burlarse de cualquier puñalada trapera. Si uno en realidad no puede del todo tomar en tono de choteo nuestro personal «dolor de muelas» (pensando en la referencia de Mañach), y mucho menos una puñalada semejante a la que sufre Valentín, sí puede ajustar dicha filosofía a un sinnúmero de circunstancias, creándose lo que podría llamarse la estoica de la cubanidad. Esto tiene su mejor modo de expresión mediante una concepción irreal del teatro, ya que la situación es opuesta en el fondo a un razonamiento equilibrado, a toda lógica realista. Esta irrealidad y esta irreverencia, conectada con la muerte, que venimos observando en este ejemplo del bufo aparecen en las melodías cubanas más populares, como el estribillo de una de ellas que repite aquello de que «tan pronto sintió la conga / el muerto se fue de rumba».

No se puede decir exactamente en qué momento de *Mefistófeles* culmina el choteo dentro de la parodia del bufo. La obra está tan llena de estas disonancias cómicas en los diálogos y en las situaciones que es difícil señalar cuál es la culminante. A pesar de inevitables recaídas en el mal gusto, el delirio de irrespetuosidad es fascinante. El choteo ante la muerte no termina con la muerte de Valentín. Como si tuviera una capacidad humorística más allá de la muerte, más allá de uno mismo, y

[10] MAÑACH, pág. 18.

como si anticipara el «todovale» del absurdo subversivo contemporáneo, la cabeza de Valentín saldrá de una gran sopera que hay en casa de Fausto, durante un banquete en el que está Margarita, y le gritará a ésta con un desparpajo de casa de vecindad: « ¡Desprestigiada! » (165). Si Valentín no resucita ni con la guaracha ni con la conga, lo hace con la eternidad única del choteo cubano.

Insistamos finalmente en que todo esto es profundamente trágico y escéptico. No falta, además, la nota nostálgica que descubre el sentido íntimo de la parodia del bufo. A esta Margarita «desprestigiada» le cantan la conocida habanera «Tú», sentimental y nostálgica: «Bendiciéndote, hermosa y sin par / porque Cuba eres tú» (154). La intención es seria y tiene matices dolorosos porque se canta en el ambiente desidealizante del bufo. Es por eso que Mañach hace otras observaciones significativas. Refiriéndose a nuestra sensibilidad y emotividad, dice: «Las canciones típicas de Cuba lo denuncian con notoria elocuencia. Se ha llegado a decir que, 'en el fondo', somos un pueblo de intensa melancolía. ¿Cómo se compadece esto con el choteo, que es burla y jácara consuetudinarias?» [11]. Estas aristas nostálgicas de nuestro espíritu asaltan a veces en medio de esta burla al bufo, descubriendo las perspectivas ocultas del ser. Reflejando la veta escéptica y trágica que hay en todo esto, Sarachaga deja la constante del choteo y nos dice por boca de Mefistófeles: «Mira; en el mundo, lo menos el noventa por ciento han sido los que el alma se han vendido y sólo diez son los buenos. Los otros... ¡Ah! ... con manto de falaz hipocresía se cubren y el mundo fía y cree sinceros sus llantos. Yo te lo juro; esos mismos que nos escuchan, verás llevar la conciencia atrás y en el pecho sólo abismo» (151-152). Por eso hay una profunda tristeza. Las aristas nostálgicas de nuestro espíritu asaltan a veces en medio de esta burla del bufo, descubriendo las perspectivas ocultas del ser. «El choteo viene entonces a ser como un acto de pudor, un pliegue de jocosidad que nos echamos encima para esconder nuestra tristeza íntima, por miedo a aparecer tiernos o espirituales» [12]. La música, que no es operática, participa en el bufo de modo muy significativo, no sólo para dar a conocer la perspectiva del choteo, sino para expresar nuestra nostalgia de lo que no ha podido ser o de lo que se ha ido. Vida y máscara, agonía y nostalgia, fachada, del teatro vernáculo cubano.

Podríamos decir que en estas observaciones sobre el teatro cubano colonial hemos desarrollado el siguiente esquema:

---

[11] MAÑACH, pág. 68.
[12] MAÑACH, págs. 68-69.

| *activa* | *pasiva* | *activa* |
|---|---|---|
| orden establecido dramático-musical: ópera aristocrático-burgués | género dramático propiamente dicho | subversión dramático-musical bufo popular |
| repertorio operático extranjero | *El Becerro de Oro* nacional | *Mefistófeles* nacional |

ESQUEMA REPRESENTATIVO DEL TEATRO CUBANO COLONIAL

La primera columna representa una realidad teatral activa que refleja la corriente más representativa de la vida cubana, ajustada a la realidad política. La segunda columna tiene un carácter pasivo y minoritario dado los estrechos límites en que se movía el dramaturgo cubano. La tercera tiene un carácter activo que representa la subversión contra el orden establecido, en la política y la estética, observado en la primera columna. De la primera columna surge un repertorio extranjero; de la segunda y la tercera hemos tomado dos ejemplos que tienen un carácter de reacción, moderada y rebelde respectivamente, contra el mundo dramático-musical, operático, en que la vida teatral cubana parecía desenvolverse.

*MATIAS MONTES HUIDOBRO*

University of Hawaii at Manoa
Department of European Languages and Literature
Moore Hall. HONOLULU
HAWAII 96822

# EL SERMON DE LA BARBARIE

## (A propósito de César Vallejo *)

### I. EXORDIO

*Señores: es altísimo honor hablar ante un público purificado, redimido y a salvo. Para oírme habéis dejado por un rato los quehaceres habituales, postergando la vida familiar y tal vez pingües negocios. Al salir del mundo os habéis emancipado de sus atrocidades, aunque no de la inconfesada tribulación de saber que volveréis a ellas inevitablemente. Vuestras espaldas se aliviarán por unos momentos del látigo, vuestros caminos se verán libres de acechanzas, no sentiréis el aullido del lobo rondando vuestras conciencias. Tendréis la limpidez de quienes otorgan generosamente algunos minutos para escuchar a un semejante. Vuestra redención será también mi redención. Juntos entraremos en ese ámbito inocente donde la acción sólo sueña con ser palabra. Gozaremos de un poder cuyos placeres no han conocido jamás los déspotas ni los verdugos: el poder de la crítica y del juicio. Estaremos al margen del tráfago polvoroso y sangriento, y lograremos la absolución desdeñosa que corresponde a todo marginado. Será un goce breve y un poder transitorio. Pero, señores, ¿qué cosas no lo son? Quizá los dioses, o los espíritus, o las estrellas. Y no he de hablar de estrellas ni de dioses. Del mundo hablaré o contra el mundo, y vosotros, al escuchar, estaréis también contra el mundo, pues sobran razones para estarlo.*

*¿Alguien puede decirme hasta cuándo seguirán muriendo los cadáveres? ¿Cuándo la voluntad de muerte dejará de entrar en los reductos de la Historia, en los sótanos del miedo, en los estanques del pensamiento? ¿Quién frenará la mano que amordaza, que fusila, que tortura? ¿Hasta cuándo se mantendrán cegadas las fuentes de resurrección y bloqueados los canales por donde discurra otra vez esa vida fulgurante y vigorosa, esa red de aguas nutricias, de hilos de oro y plata tejida por todos? ¿Por qué impedir que el cadáver aquel de que habla Vallejo abrace al primer hombre y se eche a andar? Fuerzas bestiales y gigantescas, exten-*

* Con el presente texto de nuestro colaborador Alejandro Paternain queremos recordar al lector lo que ya sabe: que aunque César Vallejo murió hace ahora cuarenta años, su obra no morirá mientras estén vivas la honradez, la ternura, la solidaridad y nuestro maravilloso idioma castellano. [*Redacción.*]

*didas por la tierra, han desvirtuado el renacer que soñó el peruano, y amenazan desvirtuar su poesía entera, y aun toda poesía y todo impulso creador. Son las fuerzas de nuestra época, son las fuerzas de la barbarie, y ninguna palabra, ningún poema, merecería hoy escucharse si antes no se ha convertido en sermón de la barbarie. La poesía de Vallejo atestigua la barbarie; sus versos crispados, sarcásticos y cruelmente cariñosos se forjaron en las entrañas de fuego de la barbarie; el hombre que los escribió conoció la barbarie, la de su Perú natal y la de Europa, la de Trujillo y Lima provincianas y la de París atestada hasta los bordes de civilización. Barbarie fueron su vida y su soledad, sus hambres y su pasión española; barbarie sus desencantos y su ternura, y barbarie, como todos los Gólgotas, su Gólgota íntimo y el aguacero entrevisto en el día de su muerte.*

*Señores: ruego que nadie se inquiete. Mi coherencia mental es todo lo buena que se pueda desear en las presentes circunstancias, y alcanzará, presumo, para concluir en paz estas palabras. Hago vida normal, nada me falta, amanezco diariamente, descanso noche a noche, y si me dejasen enumerar prolijamente mi situación, podría decir que soy un privilegiado, un mimado de la diosa Fortuna. De tarde en tarde me parece echar de menos ciertas cosas, pero no recuerdo bien cuáles. Tal vez no sean importantes: ¿quién no pierde algo al cabo de los años? Tal vez me he acostumbrado a esa pérdida y la llevo como zarpazo viejo en la piel de un tigre, confundido con las rayas del pelaje.*

*Que nadie se inquiete. Mientras hable y se me escuche, no seremos peligrosos. Permaneceremos en el limbo, desde el cual ejerceremos nuestro derecho natural a la inocencia. Pero no olvidemos: es la inocencia de la crítica y del juicio, y esa inocencia sólo encuentra, por todas partes, la barbarie.*

## II. Proposición

*La poesía de Vallejo genera un tipo humano inconfundible; tiene la estatura trágica del protagonista esquiliano y padece la despiadada introspección del habitante del subsuelo de Dostoiewski. Los libros vallejianos muestran la historia de un hombre único, que ama, espera, padece y sangra porque ya no hay dioses que lo justifiquen ni destino que lo enfrente. Su creador ha sido la barbarie, su mundo está hecho de barbarie, y hacia la barbarie corre, desde «Los heraldos negros» hasta «España...», empujado por la forma desnuda y abyecta de la barbarie: la fatalidad.*

*Pero el hombre de esta poesía excepcional es, sin embargo, hombre*

*comunitario. Vive como todos, o sea, como la mayoría de los hombres. Lo cual equivale a decir que sobrevive a duras penas trabajando, soportando explotación, incertidumbres, menosprecios, olvido. Sus bienes no encuentran mercado, porque sus bienes son la ternura, la nostalgia, la angustia ante la muerte, el pavor del tiempo, la rebelde esperanza. Es hombre estafado y escarnecido, y ello constituye claro ejemplo de barbarie. Como casi todos nosotros, sufre a fondo la barbarie, y cada gota de su sangre está oxidada de barbarie. Conoce los múltiples nombres con que la barbarie se enmascara: el hambre, que acorrala y aísla y que pide una piedra o un pan donde sentarse; la soledad, que hostiga, extinguiendo poco a poco el sabor de la vida, como una inundación de aguas borrosas; la guerra en un mundo racional, que devela lo absurdo del mundo, su caos pasado, presente y futuro; la mutilación del individuo, las astillas de cada cual, los retazos de hombre que somos; la enajenación, que nos vacía y nos desposesiona, y nos carga con monstruosidades que nos aterran, y con fantasmas que nos engañan y nos pierden; el escándalo de la civilización del lucro, las cantidades ingentes de dinero que cuesta el ser pobre, el colmillo del chacal, la trompa de la sanguijuela contra la carne de tantos; el dolor nacido de los minutos, de las alcantarillas, de los roperos donde los trajes aguardan espectros, de las cárceles y de las buhardillas, de los arados y los yugos, de las fábricas y los hornos, de los expedientes archivados, de los recuerdos del hogar cuyas cenizas arden todavía; el dolor con motivo y el dolor porque sí; el dolor hecho pan y evangelio, el que está en los orígenes y el que habría de estar solo al final, si no mediase la muerte reinando sobre todas las frentes.*

*Señores: o ése es cuadro de barbarie o, desmemoriados hasta un grado increíble, no sabremos nunca qué cosa es la barbarie. ¿Quién ha vivido tan feliz que no pueda evocar a un amigo ausente vagando por tierras extrañas sin que le sea dado volver a su tierra? ¿Quién olvida a la amiga asesinada pudriéndose en una tumba cuyo lugar se desconoce? ¿Quién ha logrado librarse de los días, las semanas, los meses junto al lecho de su madre enferma? ¿Quién evitará el envejecer de sus padres, los ojos queridos espantados y fijos al borde mismo del morir? Cargamos con nuestro dolor sin remedio y entendemos que el mundo es barbarie, y que la barbarie, invicta, señorea los días de hoy.*

## III. PERORACIÓN

*Hoy—vocablo que nos fascina y tiraniza—rige también la poesía última de Vallejo. Hoy va a hablar de la esperanza y a decirnos que sufre, así, a secas, que sufre solamente; hoy la vida le gusta mucho menos, pero*

*siempre le gusta vivir; hoy la vida le gusta mucho menos, pero siempre le gusta vivir; hoy comprueba que a la pobre pobrecita, a esa vecina de viaje y del aire y del viento (¿el alma, quizá?), le ha entrado una astilla; hoy quisiera ser feliz de buena gana; hoy es la primera vez que se da cuenta de la presencia de la vida. No quedan ayeres ni mañanas para Vallejo; no quedan—es probable—para nosotros. Hoy es el presente que hemos de apurar a la fuerza, el único resquicio por donde nos permite respirar el tiempo. Los recuerdos y las esperanzas sacan de él sus sentidos. Sin él, no tendrían sugestión ni fuerzas. El hoy es todo nuestro vivir, y en el hoy agolpamos, como sangre en una herida, los años que fueron y los que habrán de ser.*

*El hoy marca el tiempo de nuestro mundo, y en el hoy se enquista, por consiguiente, la barbarie. De nada sirve mirar hacia atrás ni hacia adelante: la barbarie no es pretérita, no se proyecta. Es presente continuo. Si se la disfraza o posterga, vuelve siempre con su desnudez espeluznante. No vale cerrar los ojos ni taparse los oídos: quebranta nuestras débiles defensas y se convierte precisamente en lo que no queríamos oír ni ver. Oímos las bombas que están a punto de explotar, las armas perfeccionadas con técnicas diabólicas prontas para dispararse. Vemos las alambradas, que se erizan de púas; los cercos en torno a la protesta o a la disidencia; los ghettos, en los que entramos como corderos; el confinamiento; los atropellos; el exilio forzado, que es infamante, y el exilio voluntario, que es la forma más despiadada del desarraigo. Olfateamos en las calles y en las plazas el humo de las hogueras alimentadas con libros, el humo del pensamiento escarnecido, el humo de las censuras. Es nuestro hoy, la barbarie de nuestro mundo, el presente nuestro que se basta a sí mismo y trueca en mascarada irrisoria las intolerancia de ayer, la inquisición de los siglos oscuros, el terror de quienes la Historia sólo recuerda para maldecir.*

*A veces preguntamos qué se hicieron nuestra vergüenza y nuestro decoro, pues seguimos viviendo en un mundo donde hay textos prohibidos y donde las glorias del idioma, las glorias de todos los idiomas, se nos escamotean y sustraen. Imaginamos a los jóvenes que no podrán leer lo que deberían leer, y lloramos de impotencia y de asco. La ferocidad adopta todos los estilos y desgarra carne y espíritu. Aplasta las voluntades, aniquila con método la dignidad, golpea los miembros, las espaldas, los rostros, ¿habría de importarle mucho amordazar las opiniones y perseguir hasta el centro de la tierra al pensamiento obstinado? No le basta decapitar: mutila la memoria, tritura los nervios, muele los huesos, esparce las cenizas a los cuatro vientos, y aún teme al viento, a las nubes, a las olas, que siguen entonando su salmodia de rechazo. Y cuan-*

*do sospecha que todavía estamos vivos, nos viste de bufones y nos lanza a divertir al prepotente y al siniestro. Jamás se harta, jamás descansa, jamás halla límites. ¿Cómo entonces ser buenos?*

*Señores: repasad los textos de Vallejo. Están escritos desde el padecimiento de la barbarie. El hombre de su poesía vive perseguido, denigrado y castigado sin culpa. No tiene escapatoria: ni siquiera se le ha concedido la dinamita de los viejos nihilistas. Sólo puede elegir entre el silencio o la adopción de la forma más primitiva y simple del verbo. Y esa forma es el imperativo. La poesía de Vallejo, en sus últimos libros, parece una glorificación del imperativo. Sumido en la hondura del desprecio, condenado a la barbarie, el hombre vallejiano encuentra en el imperativo el único modo verbal y legítimo de supervivencia y defensa. Llega así a la raíz de su lengua y a la de todas las lenguas. Su comunicación es directa, y más que comunicación, supone una exigencia de acción. Por eso sus versos impresionan como objetos que entablan contactos físicos con el lector. Es imposible eludir la influencia y la fuerza que ejercen sobre la imaginación y la sensibilidad. Suenan como ruegos brotados de labios místicos, y también como imprecaciones o denuestos. Más que conmover, quieren mover, proyectar, llevar bálsamo a las llagas del mundo y abrir heridas en las conciencias acorazadas y sórdidas. Ordena, intimida, se apropia de personas y cosas o las desdeña con tierna violencia. Su tiempo de conjugación, que es exclusivamente el presente, se enlaza con ese otro pilar de su poesía: el hoy.*

*(Oíd estos versos en remolino, estos fragmentos como lluvia de fuego, estos preduscos brotados de un corazón volcánico y ardiente: «Muramos; lavad vuestro esqueleto cada día», «dad de comer al diablo en vuestras manos, luchad por la justicia con la nuca», «sentid cómo navega el agua en los océanos», «concíbase el error, puesto que lloro», «desacostumbrad a Dios a ser un hombre». «Pero antes que se acabe esta dicha, piérdela atacándola, tómale la medida, por si rebasa tu ademán; rebásala, ve si cabe tendida en tu extensión». «¡Sublime, baja perfección del cerdo, palpa mi general melancolía! ¡Suela sonante en sueños, suela, zafia, inferior, vendida, lícita, ladrona, baja y palpa lo que eran mis ideas!»)*

*La oración imperativa no admite prueba alguna de verdad. No hay en ella declaración que autorice dudas, y con las dudas, preguntas sobre su posible exactitud o inexactitud. De este modo, la poesía de Vallejo no dice la verdad:* es *verdad ella misma.*

## IV. Epílogo

*La barbarie es imperativa y exige, para aludirla, el uso del imperativo. Es la realidad inmediata, envolvente y cotidiana. Al ocupar el presente, ha deshecho el pasado, empequeñeciéndolo, y ha proyectado un futuro de terror, oscuridad y zozobra. Quisiera dominar ya plenamente el futuro, someterlo a su poderío brutal, tapiar las brechas por donde se filtren la luz y el aire limpio. Sabe que sus servidores más fieles son los hombres sin futuro, porque con esos rebaños ciegos para el mañana habrá de amasar pueblos sin futuro, naciones sin futuro, continentes sin futuro. Negar el futuro es el afán de la barbarie.*

*Por ese ámbito, que aún no ha llegado, luchan los hombres con todas sus energías. El futuro es el tesoro más preciado, el único inagotable, porque en rigor nunca llega. Es imán perpetuo, norte de día y de noche, espuela para la acción, columna de fuego y humo que guía en el desierto. Decir no al caos y al delirio, repudiar la explotación y el sometimiento, escupir al rostro de la barbarie, es devolverle la libertad absoluta, que constituye su esencia. Luchar es contar con el futuro. Se lucha con armas o sin ellas, con el grito o con el silencio, con valentía o con miedo, con risas o con lágrimas. Sin esta lucha primaria no se puede ser hombre. O la barbarie o el ser humano. Es la lucha total, en la que sirven el acto y la palabra. Y más concretamente, la palabra poética.*

*El verso de Vallejo es lucha por el futuro y contra la barbarie. Recordadlo es acorralar al bárbaro; releerlo es adueñarse del porvenir. Verso amargo, desgarrado, terriblemente triste, ¿quién lo duda? Pero verso para este presente de barbarie y para la alborada que esperamos. Su futuro no es de ilusión; se llega hasta él después de atravesar las capas espesas de la angustia, y de acostumbrar los ojos a esos resplandores cárdenos de un nuevo día de oprobio y ceniza. ¿Quién olvidará el poema «Los desgraciados», donde se anuncia el amanecer de una jornada en la que se han concentrado el hambre y la desdicha, la soledad y la pobreza, y el temor, los rencores, la nimia y pálida existencia del hombre común? Es poema de repeticiones, obsesivo y desconsolado. Su tono es como el de las letanías, pero una letanía cruel que avisa, susurrando, la inminencia del día. ¿Hay imagen más intensa del futuro que la del día que está a punto de nacer? Algo terrible se desprende de las simples palabras anunciadoras: «Ya va a venir el día, ponte el saco.» Empezar el día será reanudar los actos corrientes de la vida, y con la vida, se reanudará la desgracia. El susurro anuncia un hecho trivial, pero el hecho trivial se convierte en condena. «Ya va a venir el día»: los mismos rostros de ayer, las mismas reflexiones inútiles, la misma hambre, la misma pobreza, volverán y se instalarán junto a las ropas y pesarán sobre los párpa-*

*dos. Si eso no es maldición, mucho se le parece. Ya va a venir el día, y nos encontrará deshechos, deshabitados, reducidos a fragmentos sin sentido. Habrá que ponerse no sólo el saco para reanudar la vida y echarse a andar otra vez entre los hombres; habrá que ponerse, además, el alma, y el sueño, y el cuerpo, y el sol, por fin.*

*En ese futuro de cerrazón y congoja, en ese futuro amenazado, cabe únicamente el deseo, que es futuro en estado de pureza, futuro simple, redondo, intacto. El deseo germina, crece, se propaga y concluye por asemejarse, con dolor y dulzura, a la esperanza. Brota entre el humo de los incendios y las descargas de fusilería; la guerra es su caldo de cultivo, y el sacrificio y la muerte abonan sus raíces. En medio de la tragedia española, Vallejo proclama que se amarán todos los hombres, que los mudos hablarán y verán los ciegos, que todos trabajarán, engendrarán, comprenderán. El hombre será al fin hombre, y lo serán los señores y también los animales, buitres, caballos, reptiles y moscas serán hombres, y hasta el mismo cielo será «todo un hombrecito».*

*Señores: el deseo de humanizarlo todo es el único a la medida de nuestra dignidad. Pero es deseo y no concreción. Apunta a lo que no está aún entre nosotros, y se entiende con el futuro, porque ambos buscan, con desesperación pareja, lo que no tiene existencia. Señala una carencia, descubre un vacío, y con ellos da curso al dolor. Es cicatriz, y al mismo tiempo herida abierta. Es privación, pero también desengaño. Todo será o deberá ser hombre; sin embargo, nada de cuanto nos rodea se halla humanizado todavía. Nuestro ser de hombres ha sido un fantasma, una quimera o una trampa; nuestra historia, una cadena de crímenes o un rosario de frustraciones. Hemos alcanzado más y peor que si hubiésemos vivido como hombres verdaderos. Hemos encarnado a la barbarie, la hemos llevado con nosotros en custodia y sacramentada. Nos hemos mentido al creer que podíamos sustraernos al juego del mundo. Nosotros mismos somos ese juego; nosotros mismos somos ese mundo. Al hablaros, no hago más que descubriros y descubrirme. No estábamos limpios ni purificados; no estábamos a salvo, y resulta dudoso que podamos estarlo. Ya va a venir el día, un día cualquiera, como tantos, y no habremos podido reducir un solo átomo de esa masa de horror de que están hechos el mundo y nosotros. Alguien llora en un rincón: ¿nadie le oye? Alguien roe su hambre, y nada más que su hambre: ¿no se escucha el crujir de sus dientes? El verso de Vallejo es espejo y, a la vez, instrumento de revelación. Refleja lo que es y diseca las entrañas que sostienen la realidad: de un modo u otro, siempre irrumpe la barbarie. La poesía vallejiana comienza siendo examen de conciencia y concluye en acto de contrición. Entre un término y otro, se han deslizado los remordimientos como copos de nieve en ascuas. Se amarán*

*todos los hombres, profetiza Vallejo, y comprendemos que nunca nos habíamos amado. La partícula más leve de odio ha bastado para investirnos de carceleros y de atormentadores. ¿Es posible que no hayamos amado? Revisemos nuestras historias particulares, que urden la estrofa de la historia general: ¿cuál ha sido nuestro poder? No contestáis, y ese callar es penoso. ¿Qué es la impotencia, sino falta de amor? No hoy, sino mañana, nos amaremos: ¿no es éste el perfil incontrastable de la barbarie?*

*Señores: mi padre está viudo, sordo y viejo, y le duelen las vértebras. Nosotros le rodeamos y buscamos amarle. ¿Podremos hacerlo? No queremos que se sienta solo, pero él es un hombre fatalmente solo, y lo sabe. ¿Seríamos capaces de restituirle cuanto ha perdido? Apenas logramos darle migajas, y él necesita caldear sus ochenta años al amor de un hogar que se le ha vuelto recuerdos, humo, sombras. Habría en este episodio cosas suficientes para quedarse clavado en la tierra, petrificado de estupor. ¿Qué hemos dado al prójimo? Estoy seguro que un adarme, nada más que un adarme de amor, habría alcanzado para impedir que tantos muriesen tan pronto. Hubiéramos demorado la llegada de la melancolía, el latrocinio de las evocaciones, los escuadrones silenciosos y depredadores del remordimiento.*

*Podré estar nutrido, satisfecho, en paz con los cielos y la tierra. Pero todavía sufriré la barbarie, porque la habrá mientras viva la muerte. Me morderé los puños, pensaré en ese futuro del verso de Vallejo, futuro de maravilla y milagro en que sólo la muerte morirá, y regresarán hasta mí el frío y la niebla de una mañana de otoño, cuando se abrieron los sepulcros y salieron ataúdes en añicos, tumultos de arañas entintadas por la humedad, huesos dispersos entre ropajes quemados por la tiniebla y los años solitarios. Y volveré a soñar con multitud de cráneos amarillentos, cráneos que me rodean pidiendo misericordia, cráneos agrupados en mesas de extensión infinita, cráneos de aquellos a quienes debí haber amado, y sobre cuyos huesos insepultos para siempre circulan palabras como vientos intimidatorios, como vientos sin origen ni destino, palabras que exhortan: «reconoce ahora a los tuyos». Y los cráneos serán después un mar en retirada, una claridad difusa en el horizonte, una llanura de piedra por donde empezará a galopar el jinete escarlata de la barbarie.*

*ALEJANDRO PATERNAIN*

Beyrouth, 1274
MONTEVIDEO

# HUMANISMO Y ESCOLASTICA

La decadencia de la escolástica en los últimos tiempos de la Edad Media es un hecho conocido; desde un principio, los humanistas se ensañaron contra ella; basta recordar los ataques de un Erasmo o de un Vives. Pero los humanistas no fueron los únicos en apartarse con desdén de los métodos y de las discusiones estériles que llenaban entonces las universidades europeas; la devoción moderna o la santa necedad, celebradas ya en el siglo XV en ciertos sectores, son otros tantos síntomas de la misma inquietud ante unas doctrinas que enseñan a discutir, pero no a vivir [1]. Desde el mismo seno de la escolástica se elevaron también críticas agudas contra su pésimo funcionamiento. El hecho es conocido; lo comentó en el siglo pasado Menéndez Pelayo [2]; pero creo que vale la pena examinar otra vez aquellas críticas como introducción previa a un problema de fondo: el de las relaciones entre humanismo y escolástica, los puntos de contacto entre las dos corrientes culturales y la significación que puede tener su oposición profunda para una interpretación de la Historia de España en el siglo XVI.

Para desarrollar este examen voy a apoyarme principalmente en la obra de Melchor Cano, *Los lugares teológicos,* publicada en Salamanca en 1563 [3]. La fecha puede parecer tardía, y lo es, pero Melchor Cano, teólogo, buen representante de la ortodoxia católica, tiene el mérito de resumir de una forma admirable todas las críticas contra la escolástica que se han podido hacer desde dentro de la misma escolástica.

Todos los ataques de los humanistas contra la escolástica giran en torno a tres puntos esenciales:

---

1 Cfr. los ataques de Pedro Martínez de Osma contra los que él llama «vociferantes, verbosistas, viles, fumosistas»; de fray Pedro de Villacreces, que enseñaba a sus alumnos a «llorar y aborrecer el estudio de las letras»; de fray Lope de Salazar y Salinas contra los *curiosos,* es decir, los que hacen preguntas ridículas. Llegó la cosa hasta el punto que en la Orden franciscana había cierto prejuicio contra los grados universitarios. Todos estos ejemplos están sacados de M. ALVAREZ: *La teología española del siglo XVI,* t. I, Madrid, B. A. C., 1976.

2 En el tomo II, págs. 115 y sigs de la *Historia de las ideas estéticas en España,* edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo, Santander, 1947.

3 *De Locis theologicis.* Cito por la reedición de Migne, tomo I, del *Theologiae cursus completus,* París, 1837.

— los escolásticos plantean cuestiones estériles, inútiles o ridículas;
— carecen por completo de espíritu crítico;
— escriben una lengua bárbara.

Veamos lo que opina Melchor Cano de aquellas críticas.

## 1. MELCHOR CANO CONTRA LOS SOFISTAS

No hay quien pueda leer los libros escolásticos, que tratan con prolijidad cuestiones absurdas, sin ningún interés y a veces francamente ridículas; ésta es una acusación que los humanistas han repetido constantemente [4]. Melchor Cano confiesa que él personalmente ha conocido a varios profesores tocados de este vicio; casi toda la teología la reducen a argumentos sofísticos e ineptos [5] o plantean problemas absurdos: si Dios puede crear una materia sin forma; si ha podido hacer muchos ángeles de la misma categoría, dividir una cantidad continua en todas sus partes o separar la relación del sujeto y otras cuestiones todavía más vanas, sin hablar de los temas consabidos: los universales, la analogía de los nombres, el principio de individuación, la distinción entre cantidad y cosa cuantificada, etc. [6].

A estos hombres no les interesa buscar la verdad; lo único importante para ellos es combatir al adversario; confunden la dialéctica con la sofistería [7]. Contra los herejes y los luteranos, la Iglesia necesitaba teólogos bien formados; desgraciadamente de las escuelas salían demasiadas veces filósofos armados con cañas de pescar; muchos se burlaron de ellos y bien se lo merecían [8]. Para Melchor Cano, la escolástica no puede consistir en aquellos juegos estériles y ridículos en que ha venido a parar.

---

[4] No sólo los humanistas; en el siglo XV ya se denunciaba en los medios franciscanos ese tipo de problemas ridículos: «utrum linea longitudinalis corporis Christi a vertice capitis usque ad padem *sit recta aut curva*», *o los silogismos absurdos como el siguiente, citado por fray* Lope de Salazar y Salinas: «Audite astutias. Mus sillaba est; mus casseum rodit; sillaba ergo caseum rodit» (M. ANDRÉS: *Op. cit.*, págs. 291-292 y 99-100). Alonso de Cartagena se ensañaba también contra la «modernam subtilitatem, quae utinam tantam utilitatem quantam curiosam ambiguitatem decisionibus causarum adjiceret» (O. DI CAMILLO: *El humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, 1976, páginas 61-62).

[5] «En este mismo siglo, en muchas Universidades, hubo muchos maestros que se han pasado casi todo el curso de la teología con argumentos sofísticos e ineptos. ¡Ojalá no me hubiera tocado conocerlos!» *(De locis,* pág. 537).

[6] «¿Quién podría aguantar aquellas discusiones sobre los universales, la analogía de los nombres, *lo primero conocido, el principio de individuación—así escriben ellos—, la distinción entre* la cuantidad y la cosa cuantificada, el máximo y el mínimo, el infinito, la intención y la remisión, las proporciones y grados (...)?» «¿Ha podido Dios crear un materia sin forma, hacer varios ángeles de una misma especie, dividir lo continuo en todas sus partes, separar la relación del sujeto?, y otras cuestiones mucho más vanas que éstas» (pág. 553).

[7] «Sophistica autem nihil nisi argutationes vanas» (pág. 538).

[8] «Por obra del diablo (...), en este tiempo en el que para luchar contra los herejes salidos de Alemania, convenía que fuesen los teólogos de las escuelas dotados de las mejores armas, no tuvieron más armas que largas cañas, armas pueriles naturalmente. Por eso la mayor parte de las gentes se han burlado de ellos, y han hecho bien en burlarse» (pág. 537).

## 2. Melchor Cano contra el argumento de autoridad

Una de las acusaciones más graves y más repetidas que los humanistas dirigen contra los escolásticos es el uso inmoderado que estos últimos hacen del argumento de autoridad: no saben pensar por sí mismos; repiten lo que han leído en los libros de los maestros; cuando les faltan razones acuden al argumento supremo, el argumento de autoridad: lo dijo el maestro, especialmente el maestro por antonomasia, Aristóteles.

Melchor Cano expone que existen, en efecto, dos tipos de argumentos: el argumento de razón *(vel a ratione)* y el argumento de autoridad *(vel ab auctoritate)*. El segundo parece más propio del teólogo; el primero, del filósofo [9]. En cuestiones de filosofía y de ciencias naturales —escribe Cano—, la razón es el único criterio de la verdad; la autoridad de los padres de la Iglesia, por ejemplo, no puede servir en este caso para probar lo que la razón natural contradice [10]. De una manera general, Cano desconfía del argumento de autoridad: lo que importa no es la cantidad abrumadora de las autoridades, es el peso de los argumentos; más vale apoyarse en pocos autores, pero serios, y desechar la opinión de muchos; no es error todo lo que contradice a las teorías de escotistas y tomistas [11].

Cano sigue la doctrina de Santo Tomás, porque la considera más completa, verdadera y útil, pero no duda en apartarse de ella siempre que le parece necesario hacerlo. El censura duramente los que abrazan ciegamente, sin discusión, las teorías de Santo Tomás o Escoto, como si se tratara de algo sagrado [12]. El filósofo o el teólogo debe reflexionar por cuenta propia; no debe asustarse si se aparta de lo que han escrito autores tan respetados como Santo Tomás; el profesor no siempre tiene razón. Esta es la lección que Cano ha aprendido de su maestro Francisco de Vitoria: éste también admiraba mucho a Santo Tomás, pero en sus clases recomendaba que no había que aceptar sus sentencias sin examinarlas, y si alguna de ellas parecía contraria a la razón convenía desecharla. A juicio de Melchor Cano, Vitoria merece más respeto y admiración cuando se aparta de Santo Tomás, que cuando se muestra

[9] «Hay dos tipos de argumentos, el de autoridad y el de razón; aquél es propio del teólogo, éste del filósofo» (pág. 84).

[10] Normas *(cánones)* que hay que observar en la lectura de los Padres: «5.º La autoridad de los Padres, pocos o muchos, en cuestiones de filosofía o de ciencias naturales, no ofrece ningún argumento cierto; la única prueba es lo que persuade la razón natural» (pág. 500-501).

[11] «En la discusión escolástica, la autoridad de varios hombres no debe abrumar al teólogo; le basta tener a su lado pocos hombres, pero graves, para poder defenderse contra muchos. Y es que estas cosas no se han de ponderar por el número, sino por el peso de los argumentos» (página 509). «Si algo es contrario a las sentencias de escotistas o tomistas, no por eso es error» (pág. 509).

[12] «Como aquellos que defienden sin discusión las opiniones de santo Tomás o de Escoto, como si fueran algo sagrado» (pág. 552).

fiel discípulo. Cano ha recogido la lección: no duda, cuando hace falta, atacar una idea de Vitoria, de Santo Tomás o de otros autores consagrados, porque nunca fue amigo de jurar por las palabras de un maestro [13].

La autoridad de Aristóteles es la que más atacaban los humanistas. Cano dedica a Aristóteles un capítulo entero, cuyo título es ya de por sí significativo: «Qué límites conviene dar a la autoridad de Aristóteles» [14]. Escribe Cano: No conviene atarse a un filósofo hasta el punto de no querer separarse de él ni siquiera una pulgada [15]. Aristóteles es el filósofo por antonomasia; Cano le admira mucho, pero no lo considera como un oráculo; no cree que sea un crimen o un sacrilegio apartarse en ocasiones de sus opiniones [16]. Al fin y al cabo, la posición de Melchor Cano es bastante parecida a la de Luis Vives; el humanista valenciano admiraba mucho a Aristóteles, a quien consideraba como el mayor de los filósofos—*sapientissimus*—, pero no admitía que se le rindiera un culto; Vives combatía a los aristotélicos de su tiempo más que al propio Aristóteles [17]. Una opinión semejante encontramos en Melchor Cano.

Vemos, pues, que, a pesar de su admiración por Aristóteles, Santo Tomás o Francisco de Vitoria, Melchor Cano se muestra un adversario decidido del argumento de autoridad: no basta que el maestro haya pronunciado alguna opinión para que ésta se convierta automáticamente en verdad indiscutida; la opinión del maestro es interesante, pero el discípulo tiene la obligación de examinarla haciendo uso de la razón natural y desecharla si le parece errónea. Dicho de otra forma, Melchor Cano defiende aquí la necesidad del espíritu crítico. Otros textos se podrían aducir en el mismo sentido, por ejemplo, la larga nota que dedica a las precauciones *(cautelae)* y a las reglas *(regulae)* a que hay que atenerse en la lectura de los padres de la Iglesia:

*Precauciones:* Averiguar si el libro que se está leyendo es un escrito auténtico y no apócrifo; averiguar si se trata del texto original o de una traducción; averiguar si una cita es exacta, completa, o bien truncada y separada del contexto.

---

13 «El advertía que no convenía aceptar las palabras del santo doctor sin juicio ni examen; al contrario, si algo ha dicho un poco duro o improbable, nosotros debemos imitar su modestia y su industria en semejantes casos; su fe no se inclinaba ante los autores consagrados por la Antigüedad ni disimulaba cuando la razón le mostraba algo contrario a sus sentencias. Yo he seguido muy cuidadosamente aquel precepto (...); nunca fui de parecer de jurar por las palabras del maestro». «Vitoria estuvo a veces en desacuerdo con el mismo santo Tomás y, a mi juicio, merece mayores elogios cuando disiente que cuando acata» (pág. 696).

14 «En qué limites conviene encerrar la autoridad de Aristóteles» (pág. 575).

15 «Hasta el punto de no querer separarse de él ni siquiera de una pulgada» (pág. 575).

16 «*A mí también me gusta Aristóteles, y me gusta con justo título* (...). Pero cuando veo que muchos parecen dirigirse a él como si fuera un oráculo, creo bueno rebajar aquella opinión; estar en desacuerdo con las sentencias de aquel filósofo no es ningún crimen» (pág. 577).

17 V. J.-C. MARGOLIN: «Vivès, lecteur et critique de Platon et d'Aristote», reimpreso en R. R. Bolgar, *Classical Influences on European Culture, AD 1500-1700*, Cambridge University Press, 1976.

*Reglas:* Preferir siempre el texto original a la traducción; comprobar todas las citas acudiendo al original... [18].

En la misma dirección, convendría recordar los ataques de Cano contra los relatos piadosos, como la *Leyenda dorada;* que algo ande impreso en letras de molde no significa que el hecho sea auténtico. Siempre hay que acordarse que los autores son hombres y, como hombres, pueden engañarse o descuidarse [19]. Por eso censura Cano los libros de caballerías: la gente ingenua no distingue entre ficción y realidad; sospecha que hay alguna exageración, pero no llega a convencerse que todo es mentira en unos libros que andan impresos y con privilegio real. Cano opina, pues, que habría que prohibir no sólo los libros contrarios a la fe y a las sanas costumbres, sino también los que están llenos de mentiras y tonterías imaginadas por hombres ociosos y que son totalmente inútiles [20].

En cuanto a espíritu crítico, Melchor Cano no incurre en las acusaciones que los humanistas lanzan contra los escolásticos; en muchos aspectos comparte incluso sus juicios y sus criterios.

## 3. Melchor Cano contra la barbarie del lenguaje

Cano lamenta por fin el descuido con que los teólogos miran las cuestiones estilísticas [21]. En este aspecto da claramente a entender que no se trata de un vicio en que incurren sólo los malos escolásticos, sino de una tendencia general en las universidades. Es una pena, por ejemplo, que Santo Tomás y otros autores no hayan cultivado las humanidades —*humaniores litteras*—y no hayan querido dar a sus escritos cierto lustre; es una pena también que buenos escritores hayan mostrado tal desprecio por la teología. Sería conveniente unir la ciencia con la elegancia del estilo, pero si hay que optar, Cano prefiere una ciencia sin ornato a una ignorancia elocuente [22].

Cano declara que personalmente siempre ha procurado pulir sus frases y darles más elegancia de la que suelen darle los libros escolás-

[18] Págs. 499-500.

[19] «Merece la pena llamar la atención del teólogo sobre un punto: que no tenga por cierto que todas las obras escritas por los grandes autores son perfectas en todo (...). Son grandes, pero no dejan de ser hombres» (pág. 685).

[20] Págs. 683-684.

[21] Son incapaces de «orationis splendore illustrare cogitationes suas» (pág. 84).

[22] «Nadie le debe exigir a un hombre gravísimo las delicias de la elocuencia, los colores femeninos, las pinturas pueriles, sino sentencias verdaderas y graves, argumentos sólidos y adecuados, un lenguaje apropiado a la cosa de que se trata (...). Por cierto, yo pienso que, si santo Tomás y otros autores escolásticos hubieran cultivado las humanidades y hubieran querido pulir lo que habían aprendido en las Universidades, hubieran podido escribir de una manera muy elegante y espléndida; y que si los que se dedican a las letras no se hubieran apartado de lo que se enseña en las escuelas y hubieran aprendido teología y hubieran querido escribir algo de ella, hubieran podido realizar obras gravísimas y abundantes (...). Pero si hay que elegir, yo prefiero una ciencia ruda a una elocuencia necia» (cap. X del libro XII).

ticos; ésta es otra de las lecciones que él ha aprendido de su maestro, Francisco de Vitoria [23]. Claro está que el teólogo no debe darle demasiada importancia a su elocuencia, pero no por eso debe despreciarla y prescindir por completo de ella. Al contrario, le conviene aprender el arte de persuadir y estudiar gramática si quiere refutar las argucias de los sofistas y ganarse la aprobación de los lectores u oyentes. Las disciplinas humanas—como él dice—son muy útiles al teólogo [24].

De hecho, Cano da muestras más que suficientes de sus profundos conocimientos y hasta de su erudición; comenta y discute con mucho acierto los autores de la Antigüedad, tanto griegos como latinos [25], y escribe con soltura un latín claro, clásico, muy ciceroniano.

## 4. Melchor Cano, escolástico y humanista

Hasta aquí hemos podido notar una coincidencia casi completa entre Melchor Cano y los humanistas. Sin embargo, conviene señalar en seguida los límites de tales coincidencias; no deben llevarnos a la conclusión de que entre aquellos dos movimientos culturales las diferencias son meramente accidentales. Entre los dos puede haber puntos de contacto, pero nunca llegan a una compatibilidad total. La escolástica puede muy bien adoptar la técnica y los métodos del humanismo; en cambio, el humanismo, como movimiento cultural, se constituye históricamente por su oposición a la escolástica, oposición radical al tipo de enseñanza que se daba en la universidad medieval y a sus formas de exposición: primacía de los textos básicos, de las autoridades (las *Sentencias,* de Pedro Lombardo; la *Suma teológica,* de Santo Tomás...), que los profesores comentan, glosan, interpretan, en sus clases, en sus escritos, en los ejercicios que proponen a los estudiantes: *lectio, quaestio, disputatio,* etc. La escolástica concede un valor intrínseco a la tradición, a lo que ya ha sido expuesto por los buenos autores; ello no implica forzosamente una petrificación del pensamiento; pero el progreso no se hace por rupturas, sino por vía de *aggiornamento,* de puesta al día, de nuevas interpretaciones [26]. Los humanistas rechazan todo esto, que para ellos signi-

[23] «Tal vez alguien aprobará mi estilo culto al que procuro dar más elegancia de lo que suelen los escolásticos en sus escritos (...). En ser doctor, prudente y elocuente, tengo como guía excelente a aquel hombre [Vitoria] y me atengo a sus preceptos y consejos» (pág. 696).

[24] «¿De qué manera podremos refutar las argucias mentirosas de los filósofos si no aprendemos el arte de persuadir y de combtir? (...). La elocuencia logra la admiración y así tiene atentos a los oyentes (...). Ahora bien, esto no se puede conseguir sin ayuda del arte de la gramática (...). Las humanidades son muy útiles al teólogo» (págs. 546-547).

[25] Véase, por ejemplo, el cap. VI del libro XI: «Qui sint probatae fidei auctores, qui contra non sint» (págs. 656 y sigs.).

[26] Cfr. P. Glorieux: «L'enseignement au moyen-âge. Techniques et méthodes en usage à la Faculté de Théologie de Paris, au XIIIe siècle», en *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age,* t. XXXV, 1969, págs. 65-186.

fica estancamiento, rutina, verbalismo, ciencia sin contacto con la vida y los problemas concretos del hombre. La posición de un Melchor Cano es muy distinta. El denuncia los vicios de la escolástica para mejor ensalzar la verdadera escolástica; se trata de «purgar la teología de la barbarie» [27], no de acabar con la teología; de restaurar la escolástica, no de destruirla [28]. No así para los humanistas, que apuntan hacia otros objetivos. Dicho de otra forma: un escolástico podrá ser un buen humanista, y creo que Melchor Cano ofrece un magnífico ejemplo, pero un humanista no será nunca un buen escolástico.

Los humanistas han desarrollado, sobre todo, una estética y una ética: cansados de tanto fárrago y de tanta mala dialéctica, se han dedicado preferentemente a tratar temas morales y actuales, al alcance de los hombres de su tiempo, y han procurado cultivar el buen lenguaje, las bellas letras: las cosas claras, bien dichas, de una manera elegante y concisa. Porque los profesores habían planteado demasiados problemas falsos o vanos, han venido casi todos, por reacción, en desconfiar de la especulación metafísica, de las cuestiones graves y profundas; preferían lo humano, lo concreto, lo empírico. Melchor Cano, en cambio, no renuncia a la especulación, a la consideración de los problemas que podríamos llamar metafísicos, y advierte que tales problemas exigen una preparación técnica muy seria: no todos pueden acometerlos; no todos pueden entenderlos [29]. De ahí que mientras los humanistas pretenden escribir para todos o, por lo menos, para un público muy extenso, los escolásticos, y Melchor Cano especialmente, mantengan la norma de que ciertos temas o ciertas lecturas—por ejemplo, la Biblia, las discusiones teológicas—no convienen a todos los públicos. Desde su punto de vista, cada una de las dos posiciones se comprende perfectamente: si la filosofía se reduce, como piensan la mayoría de los humanistas, a conocer las reglas necesarias para llevar una vida más humana, más feliz, más santa, todos los públicos pueden entender estas cosas, clérigos y laicos, ricos y pobres, hombres y mujeres; pero si la filosofía, como siguen creyendo los escolásticos, aspira a resolver problemas más trascendentales, entonces está claro que sólo los doctos serán capaces de terciar en este tipo de debates.

Otra diferencia fundamental que separa el humanismo de la escolástica es su actitud frente a la crítica. En 1528, el doctor Juan de Celaya, rector de la Universidad de Valencia, atacaba a Erasmo tachándole a la

[27] Según frase de fray Luis de Carvajal, citada por Menéndez Pelayo.

[28] «A causa de los vicios de unos pocos, no hay que arrancar la corona de todos (...). Vicios que no son propicios de la escuela, sino de una escuela sin vigor, vana, polémica» (pág. 504).

[29] «La claridad no suele acompañar a la brevedad. Y acaban siendo oscuros los que se esfuerzan por ser breves» (pág. 506).

vez de gramático y de hereje [30], como si se estableciera alguna relación entre los dos calificativos. La observación no carece de fundamento; como comenta Joan Fuster, «el humanismo del quinientos debía parecer, por una parte, obsesión purista en la práctica del latín y, por otra parte, desviaciones ideológicas», en los dos casos espíritu crítico; «el humanismo es mera crítica: de textos, de ideas, de costumbres»; esto es lo que preocupa a sus adversarios: en una palabra, el examen podía siempre parar en libre examen, en opinión personal [31]. Para Melchor Cano, la crítica es necesaria, pero es un instrumento al servicio de algo más trascendental; no puede constituir un fin en sí. Véase, por ejemplo, el caso célebre de la donación de Constantino. Lorenzo Valla ha demostrado que se trata de una falsificación. Bueno, y ¿qué?—pregunta Melchor Cano—. ¿Para qué armar tanto lío en torno a aquella cuestión? Si Constantino no hizo la donación, la pudo hacer cualquier otro de los que le sucedieron en el Imperio; en este caso, la crítica es meramente negativa; sólo puede interesar a los que quieren a toda fuerza rebajar la majestad y la grandeza de la Iglesia romana [32]. Vemos aquí lo que separa a Melchor Cano de un Lorenzo Valla.

El humanismo es fundamentalmente crítica, mientras la escolástica es, en el buen sentido de la palabra, una dogmática, es decir, un edificio coherente, un sistema global que pretende imponerse con toda la fuerza de la verdad racional, una visión del mundo, una síntesis, una suma, que los sabios proponen al pueblo cristiano; de ahí que la unidad sea algo esencial; la escolástica tiende a la universalidad, lo que implica la defensa de la ortodoxia; naturalmente, todos los individualismos no pueden conformarse con esta pretensión. La escolástica es, pues, todo lo contrario de un momento crítico [33].

Así llegamos a la tercera diferencia fundamental entre humanismo y escolástica. Históricamente, la escolástica nace con el propósito de conciliar la fe y la razón: la gracia no anula la naturaleza, sino que la perfecciona; como dice Santa Teresa, «jamás nos acabamos de conocer si no procuramos conocer a Dios» [34]. Por eso, la teología ocupa el lugar más eminente en los estudios universitarios: es la ciencia que da su sentido a las demás. La preeminencia dada a la teología es precisamente

---

30 «Erasmum (...) haereticum vocat et grammaticum», se lee en una carta de Pedro Juan Oliver a Alonso de Valdés, fechada en 1.º de septiembre de 1528 (M. BATAILLON: *Erasme et l'Espagne,* París, Droz, 1937, pág. 344).

31 JOAN FUSTER: *Rebeldes y heterodoxos,* Barcelona, Ariel, 1972, págs. 98-99.

32 «Que disputen otros, quienes tal vez proyectan abatir la majestad y la grandeza de la Iglesia romana (...). Por cierto, ¿qué importe que la donación la haya hecho Constantino o alguno de los emperadores que le sucedieron? (...). Además, el pontífice romano pudo poseer la ciudad por cualquier otro justo título. Por lo menos pudo poseerla por prescirpción después de largo tiempo» (pág. 653).

33 Cfr. las reflexiones de RAIMUNDO PANIKKAR: «Apología de la scolastique», en *Diogène,* número 83, julio-septiembre de 1973, págs. 105-118.

34 *Moradas,* cap. II.

lo que molesta a los humanistas. Ellos también hacen teología, pero se trata de una teología positiva, opuesta a la teología dogmática y especulativa que defienden los escolásticos. La distinción aparece claramente expresada en los *Ejercicios espirituales*, de San Ignacio, en 1534:

> «Así como es más propio de los doctores positivos, así como sant Hierónimo, sant Agustín y sant Gregorio, etc., el mover los afectos para en todo amar y servir a Dios nuestro Señor, así es más propio de los escolásticos, así como de Santo Tomás, san Buenaventura y del Maestro de las sentencias, etc., el definir o declarar para nuestros tiempos de las cosas necesarias a la salud eterna, y para más impugnar y declarar todos errores y todas falacias» [35].

Teología positiva es, pues, la Biblia, San Juan Crisóstomo, San Agustín, San Ambrosio, San Jerónimo...; teología especulativa es la que se encuentra en los libros de Santo Tomás, Escoto y sus comentaristas y glosadores. Como se sabe, Erasmo se queda con los Evangelios y los padres de la Iglesia, es decir, con lo positivo, con exclusión de los teólogos dogmáticos, mientras San Ignacio propone estudiar al mismo tiempo lo positivo y la escolástica, que es la solución a la que llegaron también la mayoría de los teólogos españoles del siglo XVI, que de esta forma asimilaron lo mejor de las aportaciones del humanismo sin renunciar a la especulación dogmática. Como dirá Forner en el siglo XVIII, «sin dejar de ser escolásticos fueron los teólogos de aquel tiempo bellísimos humanistas» [36].

De un modo general, notamos, pues, en España la victoria de la escolástica renovada. De ahí el prestigio de aquellos teólogos, aun en nuestros días. Pero cuidado: victoria de la escolástica no significa forzosamente persistencia del medievalismo, subordinación de las acciones humanas a la religión. En muchos aspectos es todo lo contrario. Remito aquí al trabajo del profesor J. A. Maravall, *La oposición política bajo los Austrias* [37], cuyas conclusiones voy a resumir rápidamente. Maravall muestra cómo el proceso de secularización, que consideramos como típico de la Edad Moderna, ha sido, en conjunto, mucho más lento en España que en el resto de Europa, pero este retraso de España no existe en el siglo XVI; al contrario, Maravall tiene la impresión de que en la España del siglo XVI, la secularización es más avanzada que en otros

[35] Citado por M. ANDRÉS: *Op. cit.*, pág. 182.

[36] FORNER: *Informe fiscal en el expediente formado por queja de varios individuos de la Real Universidad de Salamanca...*, ed. F. López, Barcelona, Labor, 1973, pág. 23. En el libro de F. LÓPEZ: *J. P. Forner et la crise de la conscience espagnole au XVIIIe siècle*, Bordeaux, 1976, se encuentran varias citas que muestran la admiración de los *novatores* (y especialmente de Mayans) por Melchor Cano.

[37] *La oposición política bajo los Austrias*, Barcelona, Ariel, 1972. Sobre todo los ensayos «La idea de tolerancia en España (siglos XVI y XVII)», págs. 93-137, y «Consideraciones sobre el proceso de secularización en los primeros siglos modernos», págs. 139-209.

países de Europa, y esto quizá se deba en gran parte a la influencia de la escolástica, sobre todo de la escolástica tomista, que es la que había prevalecido en la Península [38]. Uno de los principios básicos del tomismo es, en efecto, el que se ha apuntado más arriba: la gracia no anula la naturaleza. De ahí se deriva, para los tomistas, la separación de dos campos distintos y autónomos, cada uno en su orden: el de la gracia, es decir, el de la religión, y el de la naturaleza, es decir, de las acciones humanas, y particularmente de la política, lo cual trae como consecuencia la relativa autonomía de la política con respecto a la religión. Pongamos tan sólo tres ejemplos para ilustrar este paradójico proceso de secularización:

1) La política seguida por Carlos V frente a los luteranos del Imperio. En carta fechada en Roma, a 18 de noviembre de 1530, el cardenal fray García de Loaysa, dominico, que fue confesor de Carlos V y general de su orden, escribe al emperador lo siguiente: «Piense V. md. que todos os obedezcan y sirban cuando los hobiéredes menester y no os deis un clavo que ellos lleven sus almas al infierno... Desde agora procuréis que todos se llamen vuestros y ansí lo sean en las obras y os reconozcan por su verdadero señor, y las conciencias sean las de Turcos.» El mismo consejo aparece repetido en cartas posteriores: el emperador, como jefe político, no tiene por qué preocuparse de las opiniones religiosas de sus vasallos alemanes; le basta que obedezcan como súbditos leales. En la misma dirección, Maravall nota la participación de teólogos españoles, entre ellos Pedro de Soto, en la comisión que preparó el texto del *Interim* de Augsburgo, en 1548; Soto da el siguiente consejo: si ha de declararse la guerra contra los luteranos, debe hacerse por razones políticas y no espirituales, contra rebeldes y no contra herejes, porque los luteranos no han cumplido con sus obligaciones de vasallos y no por discrepancias religiosas.

2) Las relaciones con la Santa Sede. En su *Parecer sobre las diferencias que hubo entre Paulo IV y Carlos V*, Melchor Cano explica que en el papa hay dos personas: el jefe espiritual de la Iglesia y el príncipe de un Estado temporal; al primero se debe obediencia y acatamiento siempre que se quede en los límites de su misión de pastor de las almas; al segundo se puede hacer guerra como a cualquier otro potentado si hay motivo para ello, «porque la teología no sabe de esto».

3) La política indiana. Del principio de que la gracia no anula la naturaleza, Las Casas y Vitoria sacan la consecuencia que los indios ame-

[38] Sobre la supremacía del tomismo en España a partir de fines del siglo XV, cfr. M. ANDRÉS: *Op. cit., passim.*

ricanos, por su condición de paganos, no pierden sus derechos de hombres; su soberanía política, sus posesiones privadas y su libertad personal merecen, pues, ser respetadas, ya que se trata de cosas ajenas a la esfera de la religión, autónomas con respecto al orden religioso y, por tanto, dignas de consideración por sí solas.

Permítaseme que aduzca otro ejemplo, sacado de mis propias investigaciones: el de la crisis de las Comunidades de Castilla, que sigo considerando como la primera revolución moderna, según la fórmula de Maravall. Pues bien, aquella revolución moderna se basaba en teorías escolásticas: la idea del contrato tácito entre el rey y sus súbditos; el reino no es del rey, sino de la comunidad, etc. No olvidemos que si la revolución tuvo causas políticas, económicas y sociales muy concretas, su ideario se forjó en los conventos, en el de Salamanca, por ejemplo; el maestro Alonso Bustillo, uno de los ideólogos más destacados que tuvieron los comuneros, era catedrático de prima de teología en San Gregorio de Valladolid... [39].

Convendría, pues, matizar el esquema tradicional que ve en el humanismo la sola forma de modernidad en Europa, y en la escolástica el símbolo mismo de la rutina y del conservadurismo. Ahora bien, aquellos avances de la modernidad en España, que se dan conjuntamente con el triunfo de la escolástica y en muchos casos gracias a la escolástica, quedaron frustrados a la larga. Los motivos de tal estancamiento salen fuera del marco de esta ponencia. Tal vez el mismo éxito de la escolástica contribuyó al estancamiento; su prestigio fue tal que España quedó fiel a aquella escuela cuando ya había entrado en franca decadencia y cuando la Europa culta y progresista se orientaba hacia otros cauces. De esta forma quizá se acabó de realizar «el cortocircuito de la modernidad en España» [40].

La oposición entre humanismo y escolástica no es propia del siglo XVI; se trata de un conflicto permanente entre dos actitudes: la una, que pretende reservar a los doctos, a los técnicos, a los especialistas, la solución de ciertos problemas fundamentales; la otra, que rechaza tal planteamiento y proclama que todo hombre tiene el derecho de dar su opinión en los asuntos que le afectan de un modo u otro [41]. El humanismo representa el derecho a la crítica, la determinación de no aceptar sin discusión el dictamen de los doctos. Toda sociedad precisa de sabios y de críticos, es decir, de escolásticos y de humanistas; tal vez precise

[39] Cfr. J. PÉREZ: *La Révolution des «Comunidades» de Castilla,* Bordeaux, 1970.

[40] El primer cortocircuito se produjo al advenimiento de la casa de Austria; cfr. C. SÁNCHEZ ALBORNOZ: *España, un enigma histórico,* Buenos Aires, 1956, t. II, págs. 487 y sig.

más de humanistas que de escolásticos, es decir, de gente capaz de controlar la actividad de los técnicos para exigir que éstos nunca se olviden de los hombres y de sus problemas vitales, pero el escolástico, el sabio, también es necesario. La España del siglo XVI tuvo la suerte de contar con hombres que reunían las dos condiciones y aquella circunstancia no debió de ser ajena a su extraordinario prestigio intelectual en aquella época.

*JOSEPH PEREZ*

Universidad de Bordeaux
57, rue G. Bisset
33 TALENCE (Francia)

[41] Cfr. ROBERT, FERNAND: *L'Humanisme. Essai de définitivs,* París, Les Belles Lettres, 1946, páginas 25-28 y 30-35.

# DE UNA CRONICA FAMILIAR

*Aquel año, mi madre vendió el collar de diamantes al que tía E. había renunciado antes de abandonar nuestra familia para huir a California; una cubertería de plata, un reloj de pared inglés, varios juegos de té en porcelana china (que mi abuelo C. había coleccionado desde sus tiempos de estudiante de ingeniería naval en Hamburgo), los dos retratos de Reynolds que, desde hacía doscientos años, habían iluminado con sus delicados verdes y grises el esplendor de nuestra familia en el gran comedor de la mansión solariega de P., tampoco pudieron soportar las acometidas que la usura dio al bajel donde, en nuestra primera infancia, todavía pudimos imaginar que navegábamos rumbo a mares desconocidos.*

*Tío E. se ahorcó al leer el billete de despedida de su esposa. Mi abuela L. aconsejó que los niños no conociésemos la noticia, y se nos envió, por unos días, a casa de los T. La urgencia, con apariencia indiferente, con que se nos urgió no llevar con nosotros más que los trajes y vestidos estrictamente necesarios debía sorprendernos, poco después, cuando, accidentalmente abandonados en un domicilio extraño, fuimos asaltados por el frío y las inclemencias del invierno que, aquel año, anunció de improviso su llegada en la segunda quincena de octubre. Ya la vuelta de mis hermanos mayores a la Universidad se había visto retrasada incomprensiblemente, y era incierto el futuro de nuestra educación, ya que los profesores particulares, tras minuciosos cálculos, se habían convertido en una pesada carga a la que, por un tiempo, todavía se consideró imprescindible atender.*

*Aquella mañana amaneció lluviosa y contemplamos por vez primera las calles embarradas de nuestro pueblo (hasta entonces, las vacaciones estivales habían sido mucho más cortas; este año, mi madre, en el transcurso de una cena familiar, había propuesto, entre risas y consideraciones deportivas acerca de la conveniencia del aire libre para nuestra formación, prolongar nuestra estancia en P., con lo cual, asimismo, la economía doméstica recibía un confortable auxilio); regresamos a casa todavía con ropas veraniegas, ateridos por el frío de la mañana y*

*la incertidumbre que adivinábamos en nuestro destino, acompañados por una doméstica que, hasta entonces, había considerado como fiel para con nosotros y aquel día se permitió hablar, con una risa vulgar que hirió profundamente mi sensibilidad, de las joyas de mi madre, cuya venta había hecho romper en lágrimas, desconsoladoramente, a mi abuela L., quien, durante nuestra niñez, cuando se hacía acompañar por V. N. y por mí a los baños termales de A., nos contaba historias de su juventud, evocando el esplendor perdido de las fiestas de carnaval en el salón del casino de P., donde conoció a un apuesto ingeniero de caminos, nuestro abuelo L., cuya memoria, para ella grabada en una sortija de rubíes, su regalo de bodas, todavía guardo con el cariño que recuerdo su voz narrando el hundimiento del Titanic (historia que conocía sólo, deduzco, a través del relato del «Times» de Londres, adonde había viajado por las fechas del siniestro para encargarse unos trajes, y ahora presumo que con otros fines menos confesables a sus nietos en las interminables sobremesas familiares), a la hora del desayuno con chocolate y tostadas con miel o mermeladas, mientras V. N. y yo hacíamos rayas en el mantel de hilo, y la repetición monótona de aquella historia (que exigíamos se cumpliese de modo riguroso, apresurándonos a corregirlo cuando, de modo casual, o repentino, olvidaba, fingía olvidar o, sosteniendo otra conversación con los mayores, no prestaba a nuestra atención el respeto que nosotros sentíamos por el siempre único relato) nos embargaba en una deliciosa somnolencia, a la que quizá no fuese ajena la radiante luminosidad del sol que, en primavera, a primeras horas de la mañana, inundaba nuestro comedor bañando el blanco purísimo del mantel, los cubiertos, las tazas y azucareros, los vidrios del aparador y los cestos rebosantes de manzanas u otras frutas del tiempo, con brillos y reflejos delicados y cambiantes.*

*Se vendieron algunos muebles pertenecientes a tío E.; un* secretaire *victoriano, un lujurioso tocador esmaltado en negro que tía E. nunca utilizó (gustaba pasarse las mañanas en bata, sin arreglar, comiendo bombones y leyendo en periódicos o revistas atrasados las columnas de la vida social); un espejo con marco modernista, en nogal, que había dado al dormitorio del matrimonio un matiz equívoco de gran mundo (al menos tal es la imagen que guardo de aquella estancia, quizá la primera en mi vida que contemplé, tras la marabunta que sigue a una mudanza, como símbolo de una propiedad usurpada injustamente y sin cariño por sus nuevos ocupantes: en este caso el polvo y el olvido, ya que tras la muerte de tío E. aquella habitación nunca volvió a utilizarse, fue cerrada con llave, y desde el jardín, los postigos cerrados de sus ventanas, muchos atardeceres me asaltaban con la imaginación de fantasmales y lívidas figuras, imprecisas en sus contornos, pero tajantes*

*en el pánico que me producía aquella habitación clausurada). Mi padre, cuya rigidez moral ahora tanto admiro, había censurado sin piedad el casamiento de tío E. con aquella actriz de «cabaret», y algunas intimidades que mis hermanos y yo conocimos abandonando nuestro lecho muchas noches, para espiar las conversaciones de los mayores tras las copiosas cenas de invierno, lo escandalizaban hasta el agotamiento; ella, por ejemplo, gustaba dejarse amar, apasionadamente, mientras hablaba por teléfono con sus amigas, o el peluquero, envuelta en las perfumadas sábanas de seda; cuando, en cierta ocasión, en el transcurso de una fiesta que celebraba el feliz resultado de alguna transacción comercial, y a la que habían sido invitadas varias personalidades relacionadas con el mundo de la banca, que tanto influyeron en la restricción de créditos que costó la ruina a nuestra familia, tío E. no supo responder con exactitud a la pregunta trivial de un comensal con poco tacto, dónde se encontraba su esposa, nuestros padres, aquella madrugada, estallaron en una violentísima disputa. Sus voces las oímos nosotros sin desearlo, algunos invitados, la servidumbre, mi abuela L. Tío E. y mi padre estuvieron varias semanas sin cruzar palabra y, días después, se estudió una separación definitiva de los bienes, que, para no destruir el patrimonio familiar, desde la última herencia, tras la lectura del testamento de mi abuelo E., se había decidido administrar en común, con el fin de evitar la devaluación onerosa que, tras el desmembramiento, debería ensombrecer la tasación de algunas propiedades agropecuarias; y así, tras una explotación más racional y la utilización correcta de maquinaria agrícola moderna, que mi padre acometería con fe y sin fortuna, asediado por hipotecas y créditos bancarios, hacer frente al fin que la irresponsabilidad versátil de una mujer hizo más doloroso y cruel.*

*Ignoro las razones por las cuales fuimos elegidos, V. N. y yo, para acompañar a mi abuela L. aquel año a los festivales de Bayreuth. Poseíamos discretos rudimentos musicales: V. N. tocaba el violín con cierta indiferencia apasionada, y yo, a mi pesar, había seguido tres cursos de piano. Los preparativos del viaje duraron varias semanas. Se nos encargaron trajes y camisas, urgiendo a nuestro sastre. Recibimos todo tipo de encargos para compras muy diversas (grabados en la «Durer Verlag» de Nürnberg, que mi hermana E. deseaba enmarcar para su dormitorio; una pipa para mi padre que debíamos adquirir en casa de un comerciante de Ginebra; botellas de vinos del Rhin y gloriosos licores de la Selva Negra, «kirsch», «quetsch», aguardiente de frambuesas, etc.). Si bien, por nuestra edad, no éramos las personas más aconsejables a quienes encomendar tales tareas, nuestra abuela (que, lógicamente, fue en verdad quien luego hizo y deshizo a su antojo, con una coquetería encantadora, mientras salpicaba su conversación con frecuentes*

recuerdos a su esposo, «vuestro abuelo») consideró imprescindible «hacernos responsables» de interminables listas, que debíamos conservar para saber el contenido de los baúles y maletas, así como relaciones detalladas de objetos, estampas, libros e imprevistos que deberíamos adquirir, con muy distintos fines, a lo largo del viaje.

Fue nuestra gran aventura. Atravesar Europa en los grandes expresos, tomar copitas de espirituosos licores en oscuras estaciones de ferrocarril perdidas en los cantones suizos, cenar con dorados vinos mientras el tren se hundía en la noche y atravesábamos el Danubio, para llegar a Bayreuth en automóvil, a una hora de Nürnberg, tras una semana de viaje, cansados, hambrientos, enlodados por el fragor de interminables emociones que nos embargaban el corazón con las huellas de pisadas anónimas e inolvidables. Imaginábamos ser los hijos de una familia aristocrática arrasada por la revolución rusa; nuestro padre (miembro ilustre del partido liberal, fundador y propietario de un periódico para rusos emigrés) había muerto en una calle de Berlín, del tiro de un maníaco homicida; nuestra madre pudo huir milagrosamente del incendio y saqueo de nuestra casa de campo; un hermano mayor, H., había perdido nuestra herencia en Montecarlo, en la ruleta. En el Mediodía francés, una robusta joven campesina, de delicadas facciones, cuyos muslos, en el sofoco de la excesiva calefacción en los vagones de primera categoría, inflamaron nuestro deseo alocadamente, hasta que nos abandonó de madrugada en un apeadero de la frontera italiana, fue para nosotros esa mujer inolvidable que conocemos en el Orient Express, viajando sola hasta Estambul, fumando en boquilla de ámbar negro cigarrillos turcos, alhajada con el impudor de una mantenida y la elegancia de una princesa toscana, envuelta en una suntuosa boa de piel de castor, cuyo talle esbelto y sus piernas con medias de cristalina seda negra confirman el tedio o la desesperación.

El Beyerrischer era todavía un hotel amable, aunque regio en sus servicios. Mi abuela lo conocía desde hacía treinta años, ya que sus primeras visitas a Bayreuth datan del segundo revival de la ciudad, antes del abominable infierno de la guerra, cuando los grandes compositores que visitaron el santuario wagneriano, me refiero a Toscanini, Heinz Tietjen y Wilhelm Furtwängler, dieron días de gloria quizá después nunca igualados; aunque lo efímero de su época, en cierto modo, restaba esplendor al Bayreuth, donde nosotros nos iniciamos en la filosofía de la música moderna.

Desde nuestra primera infancia, el fanatismo lírico de mi madre nos había hecho «soportar», en centenares de ocasiones, la Obertura de «Tannhäuser». Pero mentiría si no recordara con cariño mis interminables discusiones con V. N., en las noches de verano de C., que años

*más tarde deberíamos sostener, incapaces, sin embargo, de recordar cuándo y cómo escuchamos por vez primera «Die Meistersinger von Nürnberg», quizá la obra que hoy evoca en mí con más precisión aquellos lejanos días.*

*La rígida vida social de nuestra abuela, consagrada al cumplimiento inexorable de horarios y proyectos, hizo ingrata nuestra asistencia a la tupida red de conciertos y representaciones de ópera previstas en los festivales (maniatados en una rígida etiqueta de jóvenes aristócratas que hacían su entrada en los teatros como pálidas figuras de cera maquilladas con coloretes chillones y brillantina, escoltando la solemne figura de nuestra abuela, siempre vistiendo de lujoso luto, aunque nunca volví a ver los últimos zafiros de su patrimonio personal, que aquellas noches lucieron en todo su esplendor). Quizá fuese lógico exceptuar de tales tormentos de la vida mundana, recluida en una provincia alemana, renaciendo en las ciudades con el silencioso espanto que hacía más desoladas las polvorientas cenizas de la posguerra, varias excursiones a Nürnberg, cuyo programa único sólo incluía, por supuesto, iglesias góticas, la casa de Durero (seguida de la contemplación, a las doce del mediodía, claro está, de la maquinaria de rica juguetería barroca que ilustra el paso de las horas en la iglesia del Harptmarkt) y una especial predilección por la «Frau Welt» de San Sebaldo y las esculturas y bajorrelieves de Adam Kraft.*

*Mi admiración por la pureza de la arquitectura gótica tiene, pues, una raíz bien doméstica. Sin duda, el ideal burgués de nuestra familia se pierde en la democracia urbana de las ciudades hanseáticas y los burgos medievales. Mi abuela murió sin poseer un oratorio privado semejante al de tantas casas patricias del Nürnberg prerrenacentista, pero, en la pulcritud con que nos paseaba, huyendo siempre de los barrios más afectados por los bombardeos, a la salida de misa, en los aledaños de la notable iglesia de San Lorenzo, en su voz de soprano entonando los salmos en aquel templo (una de las cumbres del gótico que he tenido la oportunidad de frecuentar) creo adivinar todo el esplendor de la obra de un* metteur en scène *de genio decorando la representación única de nuestra vida con las luminosas pilastras y arcos góticos, templos de granito, estatuas y bajorrelieves cuya impenetrable pureza habla de los sentimientos más nobles que poblaron con incertidumbre nuestra conciencia; actores, vestidos según las más inflexibles normas sociales de la época, vagando, en interminables paseos ilustrados, por una ciudad muerta entonces para nuestros sentidos, que ahora (quizá obedeciendo al oscuro mandato de una mujer que amamos) sólo viven gracias a la gloria de aquellos imprecisos recuerdos, donde la arquitectura gótica, en la frivolidad demente de la memoria, se confunde con el vaho*

*aromático del vapor que despedía el agua caliente y las sales perfumadas en el baño de mi habitación del hotel, cada mañana, cuando gustaba desobedecer las órdenes de la abuela, olvidando la media hora de gimnasia en la piscina cubierta, y prefería leer revistas de modas, sumergido hasta el cuello en agua caliente y abundante espuma (hasta el extremo de sufrir, cierto atardecer, una lipotimia que pudo costarme la vida, perdido en la contemplación ciega del brillo de los espejos, el metal de la grifería y los generosos toalleros, tras dejar caer una revista pornográfica francesa), mientras una emisora de radio local emitía su programa de música selecta.*

*Asistimos a bailes y reuniones de adultos, frecuentando los salones, los cafés, el* foyer *de los teatros, donde sobrevivía el pánico indiferente de aquella amenazada sociedad cosmopolita integrada por emigrados rusos, espías americanos, aristócratas anarquistas, nobles arruinados, restos de antiguas familias arrasadas por la guerra, solitarias y bellísimas mujeres que caían como deslumbrantes mariposas sobre aquellos restos de lívidos cadáveres vestidos con la pulcritud anónima de los asistentes a una fiesta sin gloria.*

*El frío estepario de la temporada hacía más confortables los desayunos en el caldeado comedor del hotel, las aromáticas bebidas calientes servidas, al atardecer, en copas de cristal tallado en la sala de lectura. El tabaco y los perfumes viciaban la atmósfera de los salones donde, con el pretexto de un* cocktail, *el tedio de los comensales se disfrazaba con las lujosas máscaras sin vida de citas y conversaciones triviales que, sin el* atrezzo *de un falso apasionamiento mundano, iluminaban nuestros ojos con el esplendor de sus cortinajes de raso bermellón, la gloria de un bazar donde vender el alma a cambio del cuerpo de una de aquellas mujeres que hacían su entrada en el* hall *envueltas en abrigos de zorro, esclavinas de visón o nutria, dejando ver, apenas, las azuladas venas de su esbelto y lechoso cuello, unos ojos cuyo brillante resplandor era el de vidrios perdidos por azar en un joyero forrado con terciopelo negro.*

Pour faire partie du «petit noyau», du «petit groupe», du «petit clan», *en el que habíamos sido admitidos, tras un prolijo intercambio de invitaciones y billetes de cortesía, que nuestra abuela cursaba de un modo amable e inflexible, con un estilo un tanto* fané *y una pulcra caligrafía francesa, con la gentileza de una extranjera que desea introducirse en un medio sólo en apariencia hostil, ya que la sociedad de gentes desarraigadas y errantes que entonces frecuentamos (el germen de una horda cosmopolita sin otra patria que una cuenta corriente y el patrimonio que es posible lucir, en joyas o pieles, en los salones cuyo antiguo e inolvidable refinamiento, por aquella época, fue tachado y su-*

*plantado por ese vulgarismo sin vida que los hoteles de hoy llaman «confort») mostraba con tan desmedida elocuencia su avidez para con el olvido, debía ocultar sus visibles y atormentadas raíces en los campos de batalla arrasados, que se aceptaban todos los salvoconductos falsos, todas las mentiras que ocultaban un pasado infeliz o miserable, anunciando así el principio de una disolución más vasta y definitiva; para pertenecer a nuestro círculo, decía en verdad, era suficiente exclamar, tomando un aperitivo en el bar del hotel, refiriéndose a un oscuro pianista hoy olvidado, pero que entonces gozó de una cierta fama, mientras se comentaba un concierto de días pasados con algún miembro del «petit clan»,* «ça ne devrait pas être permis de savoir jouer Malher comme ça! ».

*En ocasiones, algún miembro del grupo desaparecía. Días más tarde, alguien preguntaba ocasionalmente por él, pero no era de buen tono insistir en tales accidentes. Por unos días, dio mucho que hablar el caso de un cocainómano que murió en la bañera de su habitación, tras una noche de insomnio. Mientras ordenaba unos trajes traídos del tinte, un ayuda de cámara dio la noticia a mi abuela; el suicida, en un ataque de lucidez, había hecho, según el relato que publicaron los periódicos dominicales, «desesperados intentos por vomitar el veneno ingerido». Se supo que aquel hombre había gastado los últimos fondos de su fortuna bebiendo* champagne *francés, solo, en una* suite *del hotel. Su amante, una ajada mujer a quien había conocido en Viena, y a quien unió por unos meses, según dijeron, una alocada historia de amor, conoció la noticia por un* maître *mientras desayunaba café solo y jugo de tomate, tras una aventura nocturna con un industrial americano. La policía vino a buscarla pocas horas después de conocerse la noticia, pero ella había huido, abandonando todas sus pertenencias: una tabaquera de plata, dos abrigos de entretiempo con forros de seda roja, varios vestidos de noche (muy escotados), un paquete de cartas y postales dirigidas a su nombre a la lista de correos de varias estaciones de invierno de moda por aquellos años, desperdigadas en el fondo de una maleta vacía de cuero negro, con la etiqueta de un balneario del Adriático. En la perfumería del hotel había pagado sus últimas compras con cheques sin fondos; a la mañana siguiente la encontraron extraviada en un parque de la ciudad, completamente amnésica.*

*Fue por aquellos días cuando conocimos a una mujer muy bella, Murasaki Shikibu, que habría de ejercer sobre nosotros una influencia decisiva.*

*La recuerdo, vagamente, pidiendo su desayuno (té y frutas) en una mesa solitaria de aquel salón empapelado con raso color crema y suntuosos floreros de porcelana con dibujos y alegorías griegas. Vestía con*

*una elegancia sobria que hubiera podido considerarse discreta si sus lujosas camisas, un rubí de sangre de pichón de luminosa transparencia, no hubieran puesto de manifiesto su pasión por los objetos preciosos. La sobriedad de sus faldas y sus trajes de calle hacía más presente los rizos de sus bucles negros en la nuca, o el esplendor que nos enloquecía turbadoramente cuando la saludábamos los días que dejaba en libertad, sabiamente domado, ahora lo sé, su sedoso cabello negro. Usaba zapatos de medio tacón y medias de seda que hacían más precisa la silueta de sus esbeltas piernas (mucho más tarde, cuando leí su famosa novela, «Genji monogatari», descubrí con asoladora pasión las descripciones minuciosas y melancólicas que un hombre hace evocando la poderosa firmeza de unos muslos de mujer, y recordé sus ojos elocuentes y perdidos, cuando sonreía veladamente, sin pudor, ante las patéticas miradas que nuestra abuela llegó a censurarnos, y ella reprochó cariñosamente cuando nos presentaron en un entreacto de «Parsifal», alentando de modo indirecto y, por tanto, más furtivo e inolvidable, nuestra nocturna pasión).*

*Coincidimos en varias excursiones organizadas por el «club social», llegando a sostener con ella esas relaciones que la sociedad de la vida de hotel hace más cordiales en su fugacidad, acercando a los huéspedes en la urbanidad de los pasillos, en el rigor de los servicios compartidos, haciendo más elocuentes brevísimos gestos de saludo o amistad, proporcionando a los audaces el pretexto para intimar con una desconocida. Con mi abuela sostuvo interminables conversaciones sobre jardinería, y a nosotros nos aconsejaba algunas lecturas. Quizá no lo supo, por entonces, pero aquellas noches nos despertaba desesperadamente el recuerdo de la humedad de sus labios, el olor fragante de sus perfumes y su cuerpo.*

*Cierta noche nos invitó por teléfono a que la acompañásemos a una fiesta privada, la presentación en sociedad de las hijas de un comerciante enriquecido en los equívocos negocios de la posguerra (sin que nuestra abuela formase parte del grupo, ya que su edad hacía inadecuada la prometida aventura nocturna). Antes de salir a la calle, inspeccionó cuidadosamente nuestras corbatas, el brillo de los zapatos, el planchado de los chalecos; cambió mis gemelos por otros de platino más discretos, censuró nuestro masaje facial, fue severa con el peinado de V. N., nos prestó dos encendedores de oro. Su rostro reflejado en el espejo del tocador de madera de roble, mientras se retocaba el* rimmel *de las pestañas, y daba el último toque de* rouge *a sus labios entreabiertos y húmedos, nos hacía palpitar furiosamente, como caballos drogados con estimulantes que anhelan escapar a las bridas del jinete en el instante de iniciarse la carrera.*

*En la oscuridad de la noche, aturdidos por la lluvia golpeando sobre los cristales del «Porsche» que ella conducía calculadoramente, aguardamos en silencio el instante de nuestra iniciación. Cuando hicimos la entrada en la sala de espera de aquella residencia construida, de nueva planta, sobre las ruinas de un lujoso inmueble comercial, entregamos nuestros abrigos con la serenidad del condenado a muerte. Ella, envuelta en su fastuoso visón, nos miró sonriente y, cuando desabrochaba su abrigo y abría los brazos para dejarse ayudar por un mayordomo, el leve girar de sus hombros desnudos, el cimbrearse voluptuoso de su talle, nos la ofrecía como desvistiendo todo su cuerpo, en silencio, para nosotros, diosa urbana bañando su cuerpo en una fiesta solitaria y última.*

*Las miradas de indiferencia con que fuimos saludados por los caballeros, cuando ella nos presentaba, resplandeciente, cogiéndonos amistosamente por la cintura, o dejándose caer en nuestro brazo mientras coqueteaba entre risas con otros invitados, nos hicieron presente la locura de nuestro deseo.*

*Mi hermano se emborrachó aquella noche por vez primera y ella, desde un extremo del salón, contemplaba, con una sonrisa de gratitud, las impertinencias de V. N., que, con un vaso de ginebra con hielo en la mano, increpaba, en francés, a los músicos de la orquesta, pidiendo que repitiesen una y otra vez «Sinning in the rain». Huyendo de la soledad, entre jóvenes que apenas hablaban inglés o francés (mis rudimentos de alemán me condenaban al más absoluto silencio) y adultos a los que odiaba, pude intimar discretamente con una de las hijas del dueño de la casa, una chica rubia y pecosa que sentía debilidad por los «canapés» de caviar. Fue una noche horrible y gloriosa. Bailamos hasta el amanecer y creí que estaba comenzando a contener el dolor y la desesperación cuando ella, entre risas, desapareció, abrazada al acompañante con el que había conversado toda la noche, esquivando otras compañías, entre el bar y los rincones del salón de baile, por las escaleras que conducían a las habitaciones de la segunda planta. Cuando la vi bajar (¿qué tiempo pudo transcurrir?, ¿una hora acaso?...) sola, retocándose el cabello, supe cuán difícil es controlar el sufrimiento y la amargura, pidiendo otra copa de* champagne.

*Nos acompañó al hotel, pero antes dimos en su coche un largo paseo (que haría más penosa y difícil la despedida) con el pretexto fútil de que el frío crudo de la noche despejase a V. N. Cuando ella detuvo su automóvil en un recodo de la carretera pude ver cómo sus labios brillaban aún después de caído el* rouge, *cómo la penumbra iluminaba la palidez de su rostro. La abracé apasionadamente, jurándole entre lágrimas que la amaba. Ella me dejó hacer, en silencio, acariciándome el*

*cabello, diciendo que algún día comprendería, ella debía regresar a Berlín, nunca volveríamos a vernos y no debía sufrir porque mañana la olvidaría.*

*Cumplí aquel invierno dieciséis años. La primavera siguiente, ya de regreso en T., mi familia iniciaba el éxodo cuyo destino era la ruina; V. N. se escapó de casa por vez primera y escribió sus primeros versos y relatos. Pero nunca olvidamos la risa de aquella mujer.*

*Supe que su esposo la había abandonado en la Riviera, y, cuando una editorial neoyorquina publicó, tantos años después, sus papeles íntimos, los «Diaries of Court Ladies», inicié su lectura no sin cierta emoción. Allí estaba «el cuerpo orgulloso de Josef von Sternberg tendido sin vida sobre una acera de Westwood, atendido sin esperanza por un cartero del barrio». Era muy bella su descripción de algunas estancias de Rafael, tras una noche de placer en el Transtevere. A juzgar por sus diarios, los años más felices de su vida habían sido una relación de citas fallidas, recuerdos embellecidos sin gloria por la escritura, y viajes inútiles.*

*El capítulo consagrado a los años de la posguerra, cuando nosotros la conocimos, se iniciaba con una cita de Cavafis, y su primer párrafo decía así: «Si pudiera volver atrás, vivir toda mi vida de nuevo... Si éste pudiera ser aquel día de 195..., cuando por vez primera viajé a B...».*

*Había llegado un día lluvioso. Un corte en la energía eléctrica había paralizado la vida del hotel. V. N. la descubrió, enfurecida, en un pasillo, abofeteando a un mozo del servicio que había aprovechado la oscuridad del ascensor para propasarse apasionadamente. Los primeros días había tomado baños de sol en la terraza, leyendo a ratos una novela policíaca. No tuvo amigos, aunque, en ocasiones, nos hacía sufrir el contemplar cómo la cortejaban sin pudor, en el bar, algunos viajeros ocasionales, con los que intimaba, a nuestro modo de ver, sin excesivos prolegómenos.*

*Nunca le devolvimos los dos mecheros de oro que nos prestó aquella noche (como descubriría en el tren de regreso, abatido, en nuestro solitario departamento, contemplando con tristeza aquel paisaje por última vez), ni tampoco un libro de Marguerite Yourcenar, «Feux», cuyos relatos se encuentran entre los más bellos que he leído jamás y que ella algunas tardes que no íbamos al concierto nos había leído en los salones de la biblioteca (cuyas cristaleras, que cubrían toda la pared que daba a poniente, nos permitían asistir, embargados por la cercanía de su cuerpo y el alcohol del licor de frambuesas al que ella nos invitaba, a gloriosas e interminables puestas de sol) con una voz monótona de timbres muy cálidos, que de modo tan preciso me recuerda el otoño*

*y las umbrías variaciones de su prosa:* «J'espère que ce livre ne sera jamais lu... Je ne crois pas comme ils croient, je ne vis pas comme ils vivent, je n'aime pas comme ils aiment... Je mourrai comme ils meurent...».

*Varias cartas de mi hermana L., recibidas pocos días antes de iniciar nuestro regreso, nos habían avisado del clima de sombría incertidumbre que amenazaba el patrimonio familiar. Algunas huelgas habían sido sofocadas en sangre; la ciega confianza de nuestro padre en el futuro había chocado de modo brutal con la política oficial de restricción de créditos. Mi hermano J., quizá el espíritu más noble de nuestra familia, había sido encarcelado y sobre él cayó la acusación de anarquista y traidor a la patria; la policía, cuando fue a buscarlo a casa, había tratado de modo salvaje a mi padre. Los altos funcionarios que mi madre visitó enjoyada con sus últimos brazaletes y collares aconsejaron la abstención más absoluta, ya que algunos antecedentes de la juventud de mi padre (estudiante de arquitectura cuando la Semana Trágica) podrían ensombrecer definitivamente el negro futuro de una familia hasta entonces honorable y respetada.*

*Nuestra abuela, todavía, en un doloroso canto del cisne, decidió prolongar nuestro viaje. Y durante el regreso nos detuvimos dos semanas en París y Niza.*

*La lucidez que confiere el miedo y la soledad nos advertía que aquellos teatros y avenidas, aquellas luminosas villas y jardines, nos enseñaban la desesperanza y el olvido.*

*Las pesadillas me asaltaban, en mitad de la noche, despertándome angustiado, y sólo veía las luces de una perdida estación en la que no se detenían los grandes expresos, y, luego, de nuevo la oscuridad más absoluta, el ruido sordo de un viajero en el pasillo, el bramido del viento golpeando con violencia los frágiles cristales del vagón.*

*Cuando los mozos del restaurante anunciaban el primer turno de la cena, nuestra abuela nos dejaba ir solos. Había perdido el apetito y nuestras comidas sin ella eran frías y dolosas.*

*En París no salió nunca del hotel. Nos empujaba a la calle cada noche como las gatas abandonan a sus crías. Decía que debíamos divertirnos, gastar dinero sin miedo. Pero las profesionales que frecuentamos, por vez primera, en la ya desaparecida rue Saint-Denis, no nos dieron el placer que habíamos soñado. (En cierto modo, quiero pensar, no fue entonces cuando perdimos la virginidad; apenas puede nombrarse de ese modo, sin falsear la verdad, un ligerísimo acto involuntario, estimulado con la elocuencia lasciva y ritual cuya grosería dejó de ser atractiva gracias a la falta de fe con que aquella mujer nos animaba a terminar pronto, ya que la voluptuosidad en el desierto donde la ilu-*

*sión se derrama sin saber en una cavidad encristalada por la costumbre, más se parece a una polvorienta y deshabitada estancia que al capullo de orquídeas que un insecto fecunda, como en una memorable escena de la «Recherche», en una luminosa operación donde el accidente y lo vegetal ganan la inmortalidad del recuerdo cuando evoco aquella otra noche de tren, cuando tía E. cobró para sí la gloria de nuestra húmeda y desenfrenada pasión.)*

*Me acerco ya al destino de mi relato. No tengo valor para enfrentarme a los días que la correspondencia de mi hermano deberá reconstruir, más adelante, desde las crisis maníaco-depresivas que sufrió algunos años después.*

*En la sala de espera de una estación de ferrocarril encontré un manual de botánica, cuyas bellas ilustraciones y estampas me descubrieron los abismos a que tienen acceso los amantes de la cartografía y la física recreativa.*

*Recuerdo que, cuando todo hubo acabado y la certidumbre de la ruina era bien evidente en nuestra nueva residencia y tren de vida, un día planteé a mis padres la premura con que necesitaba varias colecciones de mariposas debidamente catalogadas en cajas de cartón con tapaderas de vidrio, la urgencia con que necesitaba poder instalar un laboratorio de entomólogo, en una habitación de aquel palacio abandonado y habitado por murciélagos y yerbazales, una de cuyas alas más modestas había sido acondicionada, rudimentariamente, para servirnos de pasajera residencia.*

*Caído en una suerte de locura infantil, recuerdo que, ante una página de entomología, ante un proceso geológico, frente a las mutaciones cromáticas de las luminosas estampas de aquel tratado de botánica, advertía emociones muy vivas que, cuando como ahora las evoco en la escritura, despiertan en mí un gozo vegetal, las variaciones de una flauta que interpretase un Cuarteto de Haydn. En los estudios consagrados al conocimiento de la comunicación química de los insectos descubrí, como a través de una iluminación que nos posee cuando el* Finale Presto *del Cuarteto Heller, mientras cae la tarde y el ocaso baña con suavísimos azules y rosas la estancia donde escribo, nos recuerda lo inexorable de la soledad urbana, tan semejante a un desencuentro mineral que las oscilaciones de la luz confieren el carácter de una elegía; descubrí, decía, que la química de la vida erótica de los insectos nos propone una desesperanzada fábula moral.*

*Nuestra familia estaba hundida. El final de nuestro viaje, hoy, me parece semejante a una oración fúnebre que inicia el relato de una horda trashumante, sin patria ni pasado, sin otra gloria que la derrota, sin otra ambición que la supervivencia en los pastos arrasados por el tiempo.*

*«El hecho de que ciertas sustancias químicas, las* feromonas, *orienten la vida erótica de las especies, confiere a nuestras pasiones un carácter vegetal», escribí con petulancia en un cuaderno con tapas de cuero negro, uno de los últimos recuerdos de mi tío E. V. N. y yo discutimos algunas inolvidables páginas de «Kazaki» y «Anna Karenina». El nos abandonaría poco después. Mi abuela ha muerto y yo la recuerdo con cariño. Mi hermano llegó a proyectar, con escasa fortuna, una historia de nuestra familia. Mi madre arrancó de mi diario de aquellos años todas las páginas donde se narraban hechos poco gratos de la crónica de nuestra caída, quizá imaginando que sólo el olvido y las cenizas eran horizonte propicio para tan lúgubres infortunios.*

*Como si fuese posible olvidar, de mi relato sólo se libraron estas páginas sin personajes ni historia, que escribí, con despecho, al final de aquel año que considero el último de mi adolescencia, cuando una amiga de mi hermana L. rechazó sin vacilar las propuestas de noviazgo:* «Es muy conocido el caso de algunas mariposas diurnas que se alimentan del néctar y que, parece ser, han evolucionado paralelamente a las fanerógamas *(estos juegos de palabras, secreta venganza contra aquella chiquilla, que habría de casarse con un modesto empleado de banca, me parecen hoy una pequeña vileza);* en estos casos, la percepción visual, que es importante, está muy agudizada e interviene en la identificación de las flores adecuadas en el proceso del cortejo; por el contrario, las feromonas se limitan a actuar como activadores sexuales que, en ciertos casos, se forman en las alas escamosas especiales (antroconia) de los machos; y debo anotar que, en el caso de la Porthetria dispar unos cuantos cientos de moléculas de giptol por centímetro cúbico de aire (el reclamo sexual de la hembra) *(en verdad, ella usaba un perfume cuyo nombre me parecía legendario: «Maderas de Oriente»)* son suficientes para provocar una respuesta en el macho.

«De igual modo, el economismo nos pone de manifiesto cómo unos accidentes en la vida social de una comunidad atraen a ciertos puntos urbanísticos masas de ciudadanos, seducidos, como la mariposa nocturna por las moléculas de giptol, por oscuras llamadas que nos obligan, en el sonambulismo de quien deforma a un accidente, a aparearnos en oscuras habitaciones en cuyo pago hipotecamos nuestra vida *(visión que estimé oportuno robar de las novelas de juventud de Tolstoi),* al igual que las feromonas se adueñan y fraguan la frágil conciencia de los insectos. La comunicación química posee los caracteres de la nocturna arqueología de nuestro espíritu. El profesor Moore cuenta cómo las colonias tan pobladas y duraderas que caracterizan a los insectos sociales (termitas, hormigas, avispas y abejas) se han comparado a un organismo en el que los animales individuales tendrían el papel que tienen

las células en un organismo normal; el desarrollo y comportamiento de estos individuos está regulado por feromonas, del mismo modo que las células del organismo están reguladas por hormonas, y el centro organizador, la reina (o en las termitas la pareja real) se podrían asemejar al cerebro.

«Así, nuestros delirios, nuestro cuerpo, son accidentes cambiantes, que se cimbrean, como los cañaverales ante las ventoleras, movidos por oscuras fuerzas que nos poseen y dan forma, confieren a nuestra carne la fisonomía de una caja vacía donde una mano ciega (el viento que, en mayo, transporta nubes de polen, fecundando millones de pistilos anónimos, los órganos femeninos de otros macizos de flores que reciben, acaso sin saberlo, la instantánea fecundación de otro cuerpo sin vida, como si el amor fuera eso, esa cópula vegetal y fugitiva que permanece en la fútil belleza de ciertas plantas cuya presencia amamos al contemplarlas ungiendo sus corolas con esos suavísimos matices y aromas que las capuchinas, los ciclamen y las lilas nos seducen y nos hacen inolvidable su recuerdo *—¡cómo me atormentaba el evocar el cuerpo glorioso de* lady *Murasaky!...—*) o la voz anónima de una sombra que a nadie pertenece, puebla con ecos, repeticiones, sonidos que, provocados por el viento que silba entre los orificios, las ventanas y las puertas de la mansión abandonada de la carne, en una noche sin luz, inventa ocasionales y fugaces partituras que nuestra memoria (quizá guiada por alguna feromona) archiva en el desván vacío, despoblado, de la historia de la especie.

«Otros insectos, como ciertos tipos de escarabajos australianos *(deseaba herir con esta referencia a mi rival en el cortejo de la joven, un condiscípulo que moriría en el Líbano como corresponsal de guerra),* son atraídos por las feromonas a un lugar común donde se encuentra su alimento, que, según el profesor Moore, es normalmente el follaje *"Eucalyptus",* en donde tiene lugar el apareamiento *(cómo recuerdo aquel* hotel de passe, *vida mía, donde aprendimos a decirnos adiós...).* Las abejas obreras, a través de otras feromonas, en cuya composición están implicados geraniol, citral y el ácido nerólico, atraen a otros individuos hacia nuevas fuentes de alimentos; luego, la abeja, al encontrar una dirección, se basa en la percepción del plano de la luz solar polarizada, y el envío de la información obtenida sobre lugares alejados de la colmena en los que existen alimentos se efectúa por medio de la famosa "danza de las abejas".

«Como a cristales de una solución salina, la evaporación de nuestra conciencia pone al descubierto aristas, reflejos, cubos, rompecabezas, que un rayo de luz ilumina por unos instantes; han muerto las palabras que, tras la metafísica platónica, tatuaban la carne con jeroglíficos; la

palabra es ahora un virus, una feromona de composición desconocida, que, como el citral alarmando a las hormigas cortahojas "Atta Sexdens", recorre nuestros tejidos y nuestro cansado corazón instándonos a una loca carrera en la que gastamos la vida, semejantes a esos dispersos macizos de amapolas silvestres evocados por Monet, manchas de rojo en prados sin labrar, oscurísimos verdes de árboles que ocultan casas solariegas, cuyos propietarios han huido y cuya inmortalidad no es otra que la de anónimos transeúntes atraídos por aquellos inolvidables colores del campo de amapolas donde perdimos la virginidad o la esperanza *(mi tía E., que leyó por azar este párrafo, escribió en el margen, vacilando, "Oh, cariño...", mirándome con ternura),* impresiones del color entre pastos baldíos asaltados por la fragancia estéril de esa planta roja de semillas negruzcas, que, como otras flores de la familia de las coleopterófilas, las rosas, las anémonas, las jaras, abriéndose atraen con el olor de su polen, incitando a los coleópteros al apareamiento, como sucede, según se dice, en los conos femeninos de la cidácea *Encephelartos*».

*JUAN PEDRO QUIÑONERO*

42, rue Richer
75009 PARIS

# ARBITRISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XVII

## INTRODUCCIÓN

La reedición de los arbitristas españoles más destacados del Antiguo Régimen está adquiriendo cada vez más importancia en la historiografía actual, tanto por el número como por la calidad de los textos de las introducciones que incluyen. Al mismo tiempo existe un movimiento, que se acentúa de año en año, por la búsqueda y publicación de memoriales, tratados, informes, etc., de autores de dicha época, unos conocidos y otros recuperados. Entre los conocidos pero nunca publicados merece especial noticia el «Memorial del contador Luis Ortiz de 1558», publicado por M. Fernández Alvarez en 1957 que puede considerarse pionero en esta labor actual de recuperación [1]. De los otros son testimonio los apéndices de numerosas tesis doctorales, con textos de memoriales, informes y arbitrios que van apareciendo posteriormente en revistas.

Al mismo tiempo se intenta comprender el fenómeno del «arbitrista» en su conjunto, en obras generales que utilizan ampliamente este tipo de literatura [2], mientras el máximo especialista reconocido sobre el

---

1 En *Anales de Economía,* 1957, enero, págs. 101-200. Posteriormente fue reproducido en la obra del mismo autor: *Economía, Sociedad y Corona (Ensayos históricos sobre el siglo XVI),* Madrid, 1963, págs. 53-68 (Introducción) y 462-575 (Memorial).

El memorial ya era conocido de J. LARRAZ, E. J. HAMILTON y CARRERA PUJAL, pero es M. FERNÁNDEZ ALVAREZ quien lo publica, reconocimiento agradecido desde P. VILAR en 1962 (cfr. *Crecimiento y desarrollo,* Barcelona, 1974, págs. 139 y sigs.). Sin embargo, se hizo otra edición posterior del «Memorial» en 1970, patrocinada por el Instituto de España a propuesta de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. La edición corre a cargo de J. LARRAZ y, pese a basarse en el mismo manuscrito que la anterior (BN, ms. 6487), no hay ningún reconocimiento de las dos ediciones anteriores de FERNÁNDEZ ALVAREZ, aunque parece conocerlas por un ligero apuntes que J. LARRAZ hace sobre la validez de la Cédula Real en la que se concede a Luis Ortiz el 3 por 100 de los beneficios resultantes de la aplicación de sus proposiciones (frente a la mayor credibilidad que FERNÁNDEZ ALVAREZ otorga a dicha Cédula).

2 Desde las clásicas Historias de la economía española de COLMEIRO y CARRERA PUJAL hasta la reciente obra de MARAVALL: *Estado moderno y mentalidad social,* Madrid, 1972 (2 vols.). Todas las introducciones corren el riesgo de ser injustas por breves y ésta igualmente. A la hora de hablar de promotores del estudio de los arbitristas y de las primeras utilizaciones recientes de los mismos, hay que citar a J. LARRAZ, C. VIÑAS y MEY..., y sobre todo a E. J. HAMILTON y a P. VILAR. Este último—por la perenne actualidad de sus libros y artículos en los últimos años—puede ser considerado como el más directo inspirador de quienes ahora alientan esta recuperación, comenzando por su hijo J. VILAR BERROGAIN.

tema, J. Vilar, comienza a dar los primeros frutos de muchos años de dedicación [3].

Las reediciones abarcan ya a autores económicos muy representativos de los siglos XVI, XVII y XVIII (Azpilcueta, Mercado, Moncada, Leruela, Martínez de Mata, Campomanes, León de Arroyal...), e incluso comienzan a publicarse memoriales, arbitrios, etc., de menor alcance e importancia en revistas. Estos últimos deberían periódicamente ser recopilados (con el criterio que se considere oportuno) y ofrecidos también en las mismas colecciones de los grandes autores para evitar su dispersión e inaccesibilidad, y para que dichas reediciones tengan la mayor unidad o constituyan un Corpus documental lo más amplio posible.

Prescindimos de la catalogación técnica de tales autores (arbitristas-moralistas-memorialistas-economistas o autores económicos-tratadistas, etcétera) por razón del «sistema» seguido en sus obras. Este problema será resuelto por J. Vilar en su trabajo definitivo sobre *Los españoles del Siglo de Oro ante el declive. El arbitrismo.* Tampoco es ahora importante porque centramos la atención primordialmente en la información económica que ofrecen. Desde este punto de vista todos son autores económicos, por la naturaleza de su información y por la perfecta correspondencia de sus puntos de vista con la concepción de la economía en el Antiguo Régimen.

Ante la imposibilidad de dar noticia uniforme y coherente de los autores de los tres siglos ya reeditados en el corto número de páginas de una reseña, nos reducimos a comentar solamente los tradicionalmente considerados más importantes del siglo XVII: Sancho de Moncada [4], Caxa de Leruela [5] y Francisco Martínez de Mata [6]. Hasta ahora es el siglo más favorecido, pues tales autores son considerados como excelentes informadores económicos y como claves para la interpretación de dicho siglo: «Sancho de Moncada, Caxa de Leruela y Martínez de Mata son, sin duda, los tres personajes clave del siglo XVII, cuyo pensamiento es imprescindible considerar para entender la renovación que va a tener lugar en el siglo siguiente, en lo que dicha renovación tiene de heredado del pasado» [7].

---

3 *Literatura y economía.* «La figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro», Madrid, 1973 (reseñada en *Cuadernos Hispanoamericanos,* 311 (1976), págs. 497-500); la introducción a la *Restauración política de España,* de SANCHO DE MONCADA, Madrid, 1974, págs. 1-81, en cuyas notas ofrece información sobre otras publicaciones suyas.

4 SANCHO DE MONCADA: *Restauración política de España* (edición de J. VILAR), Instituto de Estudios Fiscales, Madrid, 1974.

5 M. CAXA DE LERUELA: *Restauración de la abundancia de España* (edición de Jean Paul Le Flem), Instituto de Estudios Fiscales, Madrid, 1975.

6 F. MARTÍNEZ DE MATA: *Memoriales y discursos de...* (edición de Gonzalo Anes), Ed. Moneda y Crédito, Madrid, 1971.

7 G. ANES: *Op. cit.,* en nota anterior, pág. 82. La autoridad de Moncada fue siempre reconocida, como muestra J. Vilar en la introducción a su obra, págs. 41 y sigs.; la de Caxa de Le-

Pero independientemente ahora de conocerlos por un término o por otro, la primera mitad del XVII conoció un florecimiento de arbitristas (errados, acertados, quiméricos, veleidosos, novedosos..., según se califican unos a otros) cuyo reflejo crítico fue la sátira de los literatos [8], y cuya oportunidad se dio en los apuros hacendísticos de la Corona, en la sucesión de Felipe IV y en la «decadencia» económica y política cuyos signos eran alarmantes.

Un tipo de arbitrista de amplia repercusión fue el económico. No sólo por la importancia de sus análisis, sino por la periódica utilización de que fue objeto en los siglos posteriores. Y éste es, entre todos, el que más atención catalizó posteriormente y el que ahora está polarizando prácticamente toda la labor historiográfica dedicada al arbitrismo, empezando por el mismo J. Vilar.

Las connotaciones peyorativas del término «arbitrista» desde el siglo XVII ya fueron explicitadas suficientemente por J. Vilar, en cuanto personaje histórico, falsamente presentado—ridiculizado—por los autores literarios [9]. Si del mundo literario pasamos a la propia conciencia que tales autores tenían de sí mismos, que se manifestaba en su identificación o rechazo de dicha concepción, prácticamente todos muestran la necesidad de distanciarse de dicho término (precisamente por su significación ridícula). Unos atacando directamente otros arbitrios tan sólidos como los suyos (tal es el caso de Caxa de Leruela), otros estableciendo claras diferencias entre los remedios por ellos propuestos y los de los restantes, y otros recargando las tintas ridículas o quiméricas sobre el «arbitrista» (Francisco Martínez de Mata señala que arbitrista «según el entender común es lo mismo que llamarle embustero quimerista» [10]), lo que les permitía directamente distanciarse, e indirectamente atraerse más graciosamente—por esta concesión a la mentalidad dominante—la atención de los lectores sobre la racionalidad, coherencia, viabilidad, etc., de sus propios remedios. La raíz de tal concepción peyorativa se encontraba fundamentalmente en el interés económico que se suponía movía a la mayoría de quienes proponían remedios económicos, pues en caso de ser admitidos percibirían una comisión de los beneficios obtenidos [11].

De esta manera se presentaban unos autores económicos movidos

ruela fue ya señalada por F. Ruiz Martín en 1969 [«Pastos y ganaderos en Castilla; la Mesta (1450-1600)»], en *La lana come materia prima,* Firenze, 1974, págs. 271-285, y Le Flem en la introducción a su obra, aparecida como artículo en *Mélanges de la Casa de Velázquez,* IX (1973), páginas 373-415. GONZALO ANES, de forma completiva, señaló la importancia de todos ellos en su obra *Las crisis agrarias en la España moderna,* Madrid, 1970, págs. 101 y sigs.

[8] La significación social de esta sátira literaria la acentuamos en la reseña citada en nota 3 a la obra de J. VILAR: *Literatura y economía...*

[9] J. VILAR: *Literatura...,* págs. 161 y sigs.

[10] FRANCISCO MARTÍNEZ DE MATA: *Memoriales y discursos,* págs. 391, 410-411. Véase nota 27.

[11] J. VILAR: *Ob. cit.*

por el bien público (la salud pública, la vida civil, el bien común, etc.) en los que no hay interés personal inmediato para proponer sus «remedios», y otros «arbitristas» en los que el «interés personal» era en la mayor parte de los casos la razón del carácter quimérico de sus «arbitrios» o «remedios».

Esta distinción fue recogida y ampliada por Campomanes en el siglo XVIII, en la publicación más sistemática que de tales autores se hizo hasta ahora; distingue entre autores económicos «desnudos de miras personales» y arbitristas movidos por la esperanza de la comisión. Reeditar a los primeros era, para él, luchar contra la ignorancia y el atraso, «instruir a la nación» y hacer justicia a tales autores [12]. El carácter de este «redescubrimiento» por los ilustrados de la segunda mitad del siglo XVIII les sirvió a éstos, según G. Anes, «para reforzar sus razonamientos o para ilustrar las medidas de reformas que proponían... respondía (su actitud) a un interés por el pasado sentido ante la exigencia de comprender el presente que pretendían reformar» [13].

Dos siglos después, en la actualidad, estos autores económicos son nuevamente «redescubiertos» con más atención si cabe. Ahora son pieza clave para reconstruir o construir la historia del Antiguo Régimen. De hecho fueron siempre conocidos—en círculos más o menos amplios—y reproducidos total o parcialmente desde la edición de Campomanes o alguna de las primeras; pero el uso de tales autores fue creciendo tan sensiblemente que la reedición se hizo necesaria. Esta recuperación actual presenta un aspecto secundario que, sin embargo, consideramos necesario resaltar. La mayor parte de las reediciones (si excluimos las pioneras de la editorial Ciencia Nueva o las más clásicas de la B. A. E.) están patrocinadas directa o indirectamente por el Estado a través de organismos dependientes (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Editora Nacional, Instituto de Estudios Fiscales, Revista de Trabajo...), con lo que resulta que el mismo Estado que patrocinó una interpretación del Antiguo Régimen que estos autores económicos y arbitristas no confirmaban, ampara ahora la revisión de esa historia reeditando a los silenciados [14].

Recuperación, además, prometedora, pues el mismo Pierre Vilar re-

---

12 Esta distinción de Campomanes, basada en los mismos arbitristas (particularmente en Martínez de Mata), es recogida y señalada por G. Anes en su introducción a los memoriales de Francisco Martínez de Mata, págs. 82 y sigs. Sin embargo, C. Viñas y Mey, en la recensión que hizo de la edición de Sancho de Moncada de J. Vilar, replantea tal cuestión como si de cosa nueva se tratase. Cfr. *Anuario de historia económica y social,* 1970, págs. 642-644.

13 FRANCISCO MARTÍNEZ DE MATA: *Memoriales...* Introducción, pág. 84. C. Viñas y Mey es de la misma opinión, a juzgar por la reseña citada en la nota anterior, pero disiente ya en otros autores. Véase nota 16.

14 En este sentido, al menos, puede interpretarse la presentación que E. Fuentes Quintana, entonces director del Instituto de Estudios Fiscales, hizo de la colección «Clásicos del pensamiento económico español» de dicho Instituto en el primer volumen dedicado a Sancho de Moncada (citado en nota 4), págs. IX-XI.

cientemente [15], amparándose en ella, solicitó de los historiadores y economistas especializados en el siglo XIX la publicación de un Corpus documental para interpretar los problemas de dicho siglo, similar al que se está ofreciendo para el Antiguo Régimen. La extensión, pues, de ésta en el tiempo y en el espacio a cuanto memorial, discurso, tratado, etc., se consideró necesario para la más justa comprensión histórica—es decir, la publicación del máximo número de Fuentes—debe ser apoyada sin reservas, independientemente del valor de las introducciones y de las preferencias por unos u otros autores [16].

Ahondando ahora en el carácter pseudooficial de esta recuperación de los arbitristas, nos inclinamos a pensar, por las circunstancias históricas en que se produce, que se trata de una auténtica «rehabilitación», en cuanto que se les reconocen cada vez más sus aciertos en los análisis económicos y en los remedios que proponían. El caso de Moncada es el más representativo. J. Vilar hace responsable a Colmeiro de la ignorancia sobre Moncada en este siglo, hasta que Hamilton señaló su importancia [17]. Pero lo que resulta verdaderamente sorprendente es que, pese a ser reconocidos oficialmente algunos méritos de Moncada, otorgándole el patronazgo del Instituto de Economía del C. S. I. C. en 1939 y ser estudiado por J. Larraz, J. L. Sureda, etc., en los años siguientes [18] nunca se intentó seriamente reeditar su obra hasta el presente, como si no fuera conveniente que se conocieran todas las opiniones del patrono. Podemos, pues, hablar de «rehabilitación» de estos arbitristas refiriéndonos a una serie de aspectos en los que existe marcado paralelismo entre su época y la nuestra. Tales son los empeños económicos de la Hacienda, el abandono de la agricultura, el incumplimiento de las leyes económicas, la resistencia al impuesto único, las especulaciones, la corrupción del sistema judicial... Todo ello lo encontramos hoy con la misma intensidad que entonces, con lo que las causas de antaño parecen ser las mismas que las de hogaño. Prácticamente no existen diferencias entre los males señalados por los arbitristas y los actuales, correspondencia que se extiende incluso a las formulaciones de los remedios. Caxa de Leruela en 1627-30 advertía ya sobre la inutilidad de todos los re-

---

15 Dicha solicitud fue hecha por P. Vilar en el Primer Coloquio Internacional de Historia Económica (dedicado a Banca y crédito: siglo XVI al XIX), celebrado en Madrid en marzo de 1977, en un conjunto de comunicaciones presentadas por P. Schwartz, R. Anes y P. Tedde, ante la riqueza de informes, discursos, etc., de la época que tales autores manejaban en sus trabajos.

16 Resulta sorprendente la animosidad casi personal que C. Viñas y Mey muestra en la reseña citada en nota 12 (págs. 637 y 641) contra el arbitrista Martín González de Cellorigo, cuyo desencadenador parece ser el anuncio que hace J. Vilar en la introducción a Moncada (notas 31 y 149) de estar preparando la edición de su *Memorial.* Decimos sorprendente porque C. Viñas y Mey es también un profundo conocedor de los arbitristas desde la publicación de *El problema de la tierra en la España de los siglos XVI y XVII,* Madrid, 1941, cuya reedición es cada día más necesaria.

17 SANCHO DE MONCADA: *Restauración...* Introducción, pág. 49.

18 *Ibidem.* Según J. Vilar, tales méritos son su defensa de la independencia económica «imperial» y su dirigismo.

medios que se proponían para el arreglo de la crisis económica mientras no se arreglara el sector fundamental: «Y será todo sueño en tanto que la Agricultura no estuviese instruida perfectamente con los medios necesarios, porque buscar el reparo fuera de ella es observar las estrellas, teniendo entre los pies la víbora» [19]. Una excelente traducción de la idea y construcción sintáctica del lenguaje de Leruela al idioma común de 1977 lo brinda un reciente artículo sobre la crisis económica que padecemos y sus remedios: «Cuando la recesión económica continúa campando por sus respetos y se ve difícil cómo salir de la misma... muy poca gente se acuerda de la agricultura, principal víctima de la actual crisis económica y de la inflación que la acompaña. Sin embargo, si se diera a la agricultura nacional el tratamiento que exige y merece para recobrar la rentabilidad perdida y poder mejorar así sus niveles de productividad, la consecuente expansión de la producción primaria proporcionaría unas bases más sólidas para la recuperación económica general» [20]. La realidad económica subyacente es la misma: recesión e inflación. Tres siglos y medio separan una formulación de otra; sin embargo, para la recuperación de hoy o la restauración de ayer, la solución urgente e irrenunciable *parece* seguir siendo la agricultura.

Si de la agricultura pasamos a la Hacienda Real (o Pública hoy), el problema sigue siendo el mismo pese al paso del tiempo. Ahora reclama la atención el problema de la reforma fiscal, que no es otra cosa que el problema de la división entre ricos y pobres ante la contribución. Casi siempre se ha resuelto de la misma manera, y esto lo advirtió Sancho de Moncada en 1618-19 cuando advertía que los ricos se negarán siempre a ser los mayores contribuyentes, «y han de contradecir esto, y han de poder más que los pobres» [21].

A la luz de estos paralelismos parece que la recuperación de los autores económicos, de los «arbitristas», puede tener un valor superior al meramente académico y erudito. Y además arroja sobre ellos un carácter utópico o quimérico que no constaba a los primeros detractores. Pocos problemas señalados por ellos en su época han sido resueltos justamente. Problemas estructurales, claro, porque para los coyunturales es mucha agua la que se ha cruzado en el medio. Y las perspectivas menos pesimistas inclinan a pensar que todavía tardarán en resolverse. De esta manera los historiadores podrán ir jalonando los siglos de grandes clarividentes proposiciones, remedios, arbitrios, etc., que ni siquiera consiguen llegar a leyes. Pero incluso en el terreno legislativo y judicial

[19] CAXA DE LERUELA: *Ob. cit.*, pág. 65. La introducción de J. P. Le Flem está sembrada también de referencias al presente desde la época de Leruela; sin embargo, las suyas parecen hacer referencia a cuestiones más técnicas (págs. XV, XVIII, XXI), mientras nosotros queremos, al menos, insistir en las sociales.

[20] *Situación. Revista de Coyuntura Económica.* Banco de Bilbao, 1977, núm. 7, julio, pág. 2.

[21] SANCHO DE MONCADA: *Ob. cit.*, pág. 178.

coinciden antiguos y modernos. Constantemente los arbitristas señalan que no proponen nada nuevo, que todo lo que solicitan ya está legislado; sólo piden con urgencia que tales leyes se cumplan para el logro de la salud pública y conservación del Reino o de la República, «porque no ha de haber causa, ocasión, lugar y tiempo en que algún particular por sus intereses, las altere» [22]. La referencia a la situación actual no es necesaria por ser de todos conocida.

Por ello podemos hablar de una «rehabilitación» de tales autores económicos en un sentido político inmediato, en cuanto que los problemas económicos estructurales señalados por ellos siguen sin resolver y en cuanto que sus «remedios» no tenían nada de quiméricos. Indirectamente tal vez, la publicación de sus obras ayer y hoy puede estar indicando que la clase secularmente propietaria del Estado comienza un nuevo período en el que hace autocrítica o permite la crítica. ¿Cuándo volverá a darse la próxima recuperación y rehabilitación de los escritores económicos del Antiguo Régimen?

## CARÁCTER DE LAS INTRODUCCIONES

Las introducciones a estos arbitristas muestran una estructura común general que podemos resumir en: 1) reconstrucción de la biografía del autor con los datos necesarios para comprender la composición de su *sistema* y el tono expositivo; 2) rasgos fundamentales del medio económico y doctrinal (Toledo, Sevilla, el mundo rural castellano) y de la situación económica general, que permiten comprender la orientación de cada autor y la selección de los remedios; 3) pervivencia y juicios que los autores recibieron en épocas posteriores (este último punto falta en la introducción a Leruela).

Sin embargo, este esquema común no indica similitud más que en la estructura general de las introducciones—conclusión lógica, por otra parte, por tratarse de introducciones y no de estudios independientes. De esta manera, mientras J. Vilar acentúa la figura de Moncada en todos los aspectos, G. Anes contrasta sistemáticamente la figura de Mata con la situación económica general. El único discordante es J. P. Le Flem, que trata siempre de hacer de Leruela no un defensor de la ganadería, sino específicamente defensor de la Mesta. Mientras que Moncada y Mata aparecen claramente como defensores de las «Artes y oficios» y promotores de su restauración, Leruela aparece sólo como defensor de la Mesta (muy pequeño objetivo para tan profundo análisis) y no como lo que realmente es: defensor de la ganadería y promotor de

[22] F. MARTÍNEZ DE MATA: *Ob. cit.*, pág. 233.

la restauración de la ganadería estante (precisamente por contraposición e incluso negación de lo que la Mesta es ya en 1630). La exposición sistemática y por núcleos parciales común a los tres (el autor, la obra, el *sistema,* la inserción en el mundo económico y doctrinal de la época, los juicios y recuperaciones posteriores) se quiebra en la introducción a Leruela, al adoptar después de la presentación del autor y la obra, un método meramente explicativo siguiendo el propio discurrir de Leruela, sin adoptar distanciamiento ninguno respecto de él, lo que permitiría la comprensión de su *sistema.*

Es necesario resaltar la calidad de las presentes introducciones para que ésta sea una constante de las próximas reediciones y testimonio del mejor hacer historiográfico, pues en sí mismas son modelo de presentación de un autor y su obra en cuanto representantes de una época de transición crítica en la historia castellana.

### Sentido y oportunidad del arbitrista

La situación económica de la segunda y tercera década del XVII, en que escriben Sancho de Moncada y Caxa de Leruela, respectivamente, era crítica. Había no sólo crisis económica, sino financiera y hacendística. La superposición de las tres no hacía más que complicar la posibilidad de un juicio acertado, de lo que son testimonio Moncada y Leruela, pues cada uno niega el remedio propuesto por el otro, aunque el análisis de ambos verse sobre la misma situación y sean igualmente acertados. En la base de la proliferación de arbitristas por estos años—atendiendo sólo a los que han acertado en sus análisis, pero confundido el orden de las causas acumuladas, según Leruela [23]—se encuentran las consultas al consejo sobre los males de la Monarquía y la creación de Juntas de Arbitrios. Se trataba de señalar las causas de la crisis económica y ofrecer remedios. Consideramos, pues, a los que reseñamos (Mata, aunque escribe a mediados de siglo, refleja la misma situación sólo que más deteriorada) como los más representativos para estos años (1615-1635), independientemente del lugar y significación que J. Vilar les atribuya con mayores razones en su definitivo estudio.

En este sentido, pues, el lema de los tres lo define perfectamente Caxa de Leruela en la advertencia al lector de su *Restauración...*: «dar causas a efectos y efectos a causas» [24]. Pero Leruela escribe ya tardía-

[23] LERUELA: *Ob. cit.,* págs. 15 y 56. Leruela distingue entre arbitrios o medios «aéreos imaginarios y volantes» (pág. 106); «perjudiciales al público y dañosísimos a particulares» (pág. 106), y «menos discrepantes» o erróneos (págs. 15, 26, 39), en cuanto aciertan a señalar alguno de los auténticos males de la época, pero confunden cuando es efecto [o causa acumulada (pág. 56)] y cuando es auténtica causa, que para él es la falta de ganados y pastos.

[24] *Ibidem,* pág. 7.

mente, en 1627-30, respecto a la gran floración que se produjo en torno a los últimos años de Felipe III y primeros de Felipe IV, y, por tanto, aparte de distinguir los que proceden de confundir las causas de la crisis con efectos de ella para así poder justificar sus análisis y remedios. Para él todos los remedios propuestos son meramente coyunturales, mientras el único estructural es el suyo: remediar la falta de ganados.

Sin embargo, Sancho de Moncada, que escribe diez años antes, no tiene necesidad de apurar tanto su análisis—o de hacerse más trabajosamente un sitio—, y sólo distingue entre la causa verdadera-única-primera y «las que no descubren la raíz del daño» o «causas inútiles sin fundamento» [25]. Introduce, no obstante, una característica, constante en todos, la urgencia: «el remedio pide brevedad» [26]. Mata, por último, escribe a mediados de siglo y no se preocupa tanto por distinguir la veracidad de sus juicios y la oportunidad de sus remedios respecto de los demás cuanto de señalar distancias respecto de lo que se entiende vulgarmente por arbitrista. En estos años no hay duda de que la imagen satírica, ridícula y peyorativa del arbitrista, fomentada ya ampliamente por el teatro, es del dominio popular, por lo que todo el que desinteresadamente «se encienda de celo por la causa pública, le tienen por loco y le llaman arbitrista, que según el entender común es lo mismo que llamarle embustero quimerista..., con que ya sea por miedo de pedir lo que piensan que se castigó en tiempos de las Comunidades o por no verse calificado con el nombre de arbitrista o embustero, ninguno quiere cargar en sus hombros el cuidado...» [27].

Pero volvamos a Moncada. Precisamente por conceder tanta importancia a la verdadera y única causa de la decadencia y a la exposición de la misma, junto con los remedios coyunturales que conduzcan a su desaparición (que todo constituye el arbitrio para nuestros autores), parece estar previendo la multitud de tratados sobre la *Conservación de la Monarquía,* de los que podemos considerar como prototipo el del ca-

---

[25] Sancho de Moncada: *Ob. cit.,* pág. 98.

[26] *Ibidem,* J. Vilar resalta en las primeras páginas de su introducción la concisión que Moncada imprime a sus discursos por razón precisamente de esta urgencia.

[27] F. Martínez de Mata: *Ob. cit.,* pág. 391. Aunque Mata fuera sólo el inspirador de este «Informe de los gremios... de Sevilla» y no su autor material, nuestro juicio no queda invalidado, pues lo que nos interesa sobre todo es resaltar la significación que ya tiene el término arbitrista a mediados de siglo. Sin embargo, hay fundados motivos para que Mata pueda ser incluso el redactor material de dicho *Informe,* en cuanto este párrafo (parágrafo núm. 3, pág. 391) tiene un sentido y una redacción muy semejante a la del parágrafo 81, págs. 329-330, del *Memorial de 1650 presentado a las Cortes,* que trata también sobre la ridiculización de quien se preocupa por el bien común (pese a todo, en este segundo caso no aparece expresamente el término arbitrista).

Indirectamente puede indicar la referencia del *Informe* a las Comunidades el deseo mal intencionado de algunos de asociar arbitrista y comunero, en la medida en que arbitristas como Mata solicitan el restablecimiento de leyes no cumplidas. Quevedo es buen testimonio del uso del término «comunero» siempre con sentido peyorativo y político: la rebelión de Lucifer contra Dios en el Paraíso fue para él la máxima expresión de «comunerismo». El mismo aspecto podría proceder de los recientes motines andaluces por la carestía del pan en 1647-1652 y la referencia que los privilegiados harían inmediatamente con el movimiento y peligros de las Comunidades. Hay que tener en cuenta que el mismo Mata fue acusado de agitador.

nónigo Pedro Fernández de Navarrete, que se publicará en 1621 [28]. Navarrete encontró la oportunidad de su *Conservación*... glosando la consulta del Consejo Supremo de Castilla de 1 de febrero de 1619 sobre «las causas de la despoblación y enfermedad que padece esta pobre y necesitada república» (la Corona de Castilla). Señala como causas las que el resto considera como efectos; encarna, pues, el prototipo de arbitrista que propone remedios que deben ser desechados por no tratar sobre la causa original y radical.

La razón de la ineficiencia o yerros de algunos arbitristas—que, sin embargo, no piensan en su interés personal a la hora de proponer remedios— hay que buscarla en el distinto planteamiento de sus análisis y soluciones. Mientras que los representados por Navarrete parten de su conciencia de «perderse» la monarquía y proponen remedios para su «conservación», los representados por Moncada, Leruela y Mata atienden a la «pérdida del Reino» y proponen medios para su «restauración». La diferencia entre ambos no es sólo terminológica, sino analítica, pero incluso la diferente terminología parece ser indicativa. Para Moncada, «las monarquías son tan mortales como los hombres, que es la Monarquía muchos hombres y todos mortales» [29], «porque no habiendo gente no hay Reino porque la gente es el Reino» [30]. Es perceptible en Moncada una crítica a las formas más arraigadas y extremas del providencialismo político [31] al que fueron tan aficionados eclesiásticos, políticos y tratadistas de los siglos XVI y XVII [32]. La eternidad y seguridad de la monarquía no son para nuestro autor «ab aeterno et in aeternum» o absolutas por especial protección divina, sino que dependen de los hombres precisamente porque son la pobreza y escasez de éstos los que

---

[28] Tanto Le Flem (pág. 54, nota 22) como Vilar (pág. 19, nota 19) dan noticias de esta obra que parece se publicó con el título de *Discursos políticos* en 1621 en Barcelona, y con el que luego resultó definitivo de *Conservación de monarquías* en 1626 en Madrid. Caxa de Leruela conoce y cita esta obra (pág. 54) posiblemente por la edición de Barcelona. La edición actual, más asequible, forma parte del tomo 25 de la B. A. E. (Madrid, 1947), compartido con las obras de D. Saavedra Fajardo.

[29] SANCHO DE MONCADA: *Ob. cit.*, págs. 96-97. No obstante, en el comienzo de su discurso primero (pág. 95) Moncada rinde tributo también al término «conservación».

[30] *Ibidem*, pág. 134.

[31] Sería necesario distinguir providencialismo político del eclesiástico (por llamarlo de alguna manera), siendo este segundo el resultante de la protección y guarda que los reyes dispensen en los derechos y privilegios de la Iglesia (sobre todo los económicos), por el que Dios premia con su protección a los reyes que tal hagan. En este sentido, el providencialismo político sería una actitud genérica, derivada doctrinalmente del «derecho divino de la realeza», mientras el eclesiástico era siempre—para los eclesiásticos—perfectamente verificable, porque atribuirían siempre los buenos sucesos de una monarquía en la que se protegiera y favoreciera a los eclesiásticos como expresión de la satisfacción divina por dicha protección. En este sentido, Sancho de Moncada sí es providencialista eclesiástico convencido, notándosele posiblemente su pertenencia al estamento eclesiástico e incluso el corto alcance y la misma naturaleza de sus ingresos (cfr. págs. 160-161 y 204 y sigs.). Ofrecemos aquí una breve síntesis de una de las implicaciones políticas que tenían los derechos y privilegios económicos de los eclesiásticos en el Antiguo Régimen, tema que tratamos ampliamente en *Diezmos y agricultura en Zamora (1500-1840)*, Salamanca, 1977 (tesis doctoral mecanografiada), tomo II, cap. IV.

[32] Sobre el providencialismo político del siglo XVII, J. M. JOVER ZAMORA: *1635. Historia de una polémica y semblanza de una generación*, Madrid, 1949.

constituyen la preocupación fundamental dominante. Sin embargo, en la Corte reina un providencialismo político—del que puede ser representante el Quevedo contemporáneo y futuro—sin base real ninguna, por lo que para Moncada parecen guardar relación los intereses particulares y egoístas que allí proliferan («y nadie dice nada de esto a Su Majestad porque todos van a sus negocios») y la desatención progresiva de la situación económica [33]. En contrapartida, Moncada, para corroborar su pretensión desinteresada, se entronca directamente con memorialistas anteriores (Cellorigo y Serna) para poder señalar que la situación se ha agravado incluso después de estos autores.

En este interés por no admitir la monarquía como un ente abstracto o una esencia imperecedera rodeada sólo de perfecciones, enlaza Moncada con las *Partidas,* de Alfonso X, sin por ello negar sus propias referencias a Ulpiano, Séneca, Tito Livio y J. Lipsio [34]. Navarrete confirma esta afirmación en contextos similares, «ca, según dixo Aristóteles a Alexandro, el mejor tesoro que el Rey ha, y el que más tarde se pierde es el pueblo» [35]. La poca o mucha gente es, pues, lo fundamental: «es imposible conservarse el Reino sin gente» [36]. Martínez de Mata aglutina perfectamente este doble análisis señalando la población como la causa de la producción económica y de la conservación política: «Las familias de los españoles son la causa, origen y principio de la producción, aumento y conservación de todos los estados que tiene la Corona de Vuestra Majestad tan dilatados por el mundo, con la mayor grandeza que se ha visto Monarca. Si los españoles son el medio con que se han adquirido, ellos son y han de ser los de su conservación, porque la causa de la producción es la misma de la conservación y aumento del efecto en todas las cosas que se pueden ofrecer» [37]. No hay duda de que el aumento de los males entre comienzos y mitad de siglo permitió una serenidad mayor en el análisis, en la medida en que ya no son necesarias las referencias detalladas a autoridades antiguas y modernas. La evidencia del acabamiento es tanta que Mata puede referirse modestamente a sus remedios como «este papel» y señalar la miseria general sin ningún género de tremendismo. El es quien facilita además la relación entre la pobreza general y la de cada familia o individuo en particular. Señala la importancia de conocer el modo de vida de esta gente —que es causa de la producción y conservación—para poder compren-

[33] SANCHO DE MONCADA: *Ob. cit.,* págs. 95-96. Todos los autores, aunque le conceden mayor o menor importancia, coinciden en las críticas a los despilfarros y dispendios hacendísticos de Felipe III con sus cortesanos.

[34] La dependencia de Ulpiano para la relación «Reino-gente» vuelve a repetirla Moncada poco después: «y así el derecho tiene por más rico al Reino por la gente, que por el oro ni plata, y vemos pobre a España porque no tiene gente» (pág. 134).

[35] P. FERNÁNDEZ NAVARRETE: *Conservación...,* págs. 483 *a)* y *b),* 460 *b).*

[36] S. MONCADA: *Ob. cit.,* pág. 134.

[37] F. MARTÍNEZ DE MATA: *Ob. cit.,* pág. 179, núms. 58-59.

der la situación de la monarquía. Para Martínez de Mata es fundamental conocer si la gente se sirve de su «modo de vida» o «ganancia» (ingresos regulares de un oficio o dedicación) para vivir, o si tiene que gastar su «caudal de vida» o «sustancia» (instrumentos o propiedades de cuyo *uso* vive) para poder hablar con conocimiento de la riqueza o pobreza de un individuo o un Reino [38].

Conforme a la mayor o menor profundidad de los análisis se proponen los remedios. Navarrete se queda en medidas meramente coyunturales o en recomendaciones moralizantes atinentes sobre todo al mejor comportamiento de los individuos sobre el cumplimiento de «tanto número de pragmáticas bien ordenadas y mal obedecidas» [39]. Moncada, Leruela y Mata, por el contrario, insisten, sí, en el cumplimiento de la legislación, pero también y fundamentalmente en defectos estructurales de la organización económica del Antiguo Régimen (importaciones y comercio extranjero y abandono de la ganadería).

Esta mayor profundización les permite a nuestros autores, además, distanciarse de los arbitristas quiméricos, ingenuos, interesados, etc., no sólo porque creen firmemente en los beneficios generales de sus remedios (es decir, que consideran urgente su aplicación), sino también porque no quieren caer en la ridiculización creciente que en la literatura se hace de los arbitristas [40]. Por ello en el comienzo de sus obras señalan la multitud de arbitrios inútiles que han precedido a los suyos «que no descubren la raíz del daño» (Moncada), o que—según Leruela—«han tratado de abundar a España de bastimentos de cincuenta años a esta parte con medios desnaturalizados». Mata, por el contrario, no hace disquisiciones sobre la inutilidad de quienes le precedieron con remedios: se limita a describir la situación de decadencia invalidando de esta manera todas las medidas tomadas hasta él—fueren cuales fueren—para el remedio de los males y desempeño de la Hacienda. Sin embargo, da la explicación del antiarbitrismo de los otros dos: se debe a la cantidad de arbitrios que proliferaron en torno a las Juntas de Arbitrios de Felipe III y Felipe IV [41]. Leruela adelanta, por su parte, la proliferación de arbitrios inoperantes sobre la agricultura a 1580, fecha de la pragmática sobre pastos [42]. Pero de lo que no hay duda es de que las críticas que nuestros autores desarrollan contra los arbitristas a lo largo de sus obras obedecen a un deseo de hacerse sitio original entre los legítimamente preocupados por la restauración económica [43], y de jus-

---

38 *Ibidem*, págs. 100, núm. 12; 116-117, núms. 11 y 14.
39 P. Fernández Navarrete: *Ob. cit.*, pág. 514 *b)*.
40 J. Vilar: *Literatura y economía...*
41 F. Martínez de Mata: *Ob. cit.*, pág. 344.
42 *Novísima Recopilación*, lib. 7, tít. 25, ley 8.
43 Restauración económica que se corresponde plenamente con la restauración en su plena vi-

tificar su competencia técnica y política tanto frente al Rey y los Consejos como frente a la sociedad [44].

Esta autoridad de la que se sienten investidos—y reconocidos—estos arbitristas es puesta oportunamente de relieve por los autores de las introducciones. Ante el Rey, el Consejo, las Cortes o las autoridades municipales, cada uno de ellos presenta no sólo su competencia técnica, sino también personal.

## Destino de los arbitrios

Todos estos autores están preocupados por el «bien público-vida civil-estado público del Reino», en razón del cual ofrecen con total desinterés sus remedios. El denominador común que subyace a todos ellos, heredado de los últimos años del siglo anterior, es lograr a corto plazo «el desempeño de la Real Hacienda», y a largo plazo «la prosperidad del Reino». Así ven los censores de Moncada la oportunidad de su libro: «en razón del aumento y riqueza de la Real Hacienda de Su Majestad y de este Reino» [45]. El mismo Moncada lo establece claramente: «reconozco que la presente (necesidad) es de desempeño», pero orientado hacia el logro definitivo: la «prosperidad de V. Majestad» [46]. Para Leruela la razón de escribir también es el desempeño de la Real Hacienda, pero no desde los agobios financieros, sino desde la situación que los provoca «en ocasión de tanta carestía» o, lo que es lo mismo, «para remediar la carestía general» [47]. Carestía que es el primer paso para la ruina general, porque «de la quiebra de los ganados se ha de tener por constante la ruina del estado público» [48]. Parecido planteamiento al de Leruela es el de Martínez de Mata, quien distingue entre los males del Reino (que comenzaron a mediados del XVI) y los de la Hacienda Real (comenzados desde 1600 y dependientes de los anteriores) [49].

---

gencia de las leyes proteccionistas o sobre gastos, cuyo cumplimiento no se urgía, pero que no habían sido derogadas.

[44] De esta manera eran confirmadores de la corriente antiarbitrista posterior a 1620, y señalaban al mismo tiempo su originalidad. Según J. Vilar, «los hombres del siglo XVII no habían atacado tanto la incompetencia técnica de los arbitristas como la injerencia de esos hombres de poca monta en los problemas de alto bordo del reino y el peligro, sobre todo, de los consejos interesados en materia de expedientes fiscales». Cfr. *Literatura...*, pág. 53.

Moncada muestra su competencia técnica y personal al comienzo de su discurso (pág. 96), y Caxa de Leruela, además de proclamar su incorruptibilidad (pág. 154), propone en las «placas perpetuas» hombres más prácticos y versados en problemas reales que académicos (págs. 146-47, ya señalado oportunamente por J. P. Le Flem, pág. XLVI).

[45] S. Moncada: *Ob. cit.*, págs. 86-87.

[46] *Ibidem*, págs. 173, 187-188.

[47] Leruela: *Ob. cit.*, págs. 7, 39.

[48] *Ibidem*, pág. 24. «Constante» para Leruela equivale a «seguro» siempre que lo utiliza como calificativo de remedios o de males.

[49] Martínez de Mata: *Ob. cit.*, págs. 109, 119, 147-150, 192-193. Por especial influencia sobre Mata del entorno andaluz, éste incluso adelanta el origen de los males al año 1518 y la libertad

La manifestación de esta preocupación puede realizarse, en cuanto a la forma, bien en correspondencia con la alarma contemporánea por la disminución de las rentas reales y los agobios financieros de la Corona [50] (como es el caso de Moncada), o bien por medio de la denuncia de los males que han conducido a ello: comercio de extranjeros, abandono de la labranza y crianza. Todo ello conducía a la manifestación más perceptible de dichos males: la disminución de los ingresos fiscales, arbitrios. Y éste es el fundamento de uno de los puntos más comunes a todos: la Corona no debe renunciar a sus gastos y todos los vasallos deben cooperar a ellos, cooperar no sólo por obligación «porque además de obligación es interés particular de cada uno, porque España, fundada en agua, y cercada de mar, es un galeón donde peligran todos, tenga la culpa quien la tuviere» [51]. Por esta razón política y personal es impensable la resistencia a las cargas de la Corona. Más aún, tales cargas no son ni siquiera la causa de los males presentes. Para Navarrete no conviene bajar las contribuciones para que los enemigos no vean la pérdida de poder. Para Moncada lo necesario es quitar la causa original de la pobreza y escasez de gente, «supuesto que V. Majestad no sólo no puede hacer baja de sus rentas Reales, sino que está necesitado de nuevo socorro, digo que hoy no está el daño radical de España en ellas, porque antes de ahora solía pagarlas mayores y estaba rica» [52]. Esta ayuda a las necesidades de la Corona puede intentarse por vía de donativo voluntario, como sugiere Fernández de Navarrete [53], hecho por los más poderosos, medida imposible para Moncada, porque siempre los ricos se resistirán a pagar o tratarán de beneficiarse ellos a costa de tales necesidades, como reconoce el mismo Navarrete. Por ello la única medida eficaz es lograr que las rentas reales recuperen los niveles antiguos; y para ello no hay otra solución que medidas más radicales, como la protección de la ganadería estante (Leruela) o la protección del comercio y las manufacturas en manos de nacionales (Moncada y Mata).

La causa que mueve, pues, tales arbitrios es cada vez más agobiante y, por tanto, su aplicación es urgente. Urgencia que aumenta sin cesar por los empeños de la Hacienda y el acabamiento del Reino, la cual es a su vez razón de la *brevedad* de los medios: breves por la claridad del análisis, pero largos en su aplicación. No obstante, la certeza de sus análisis (corroborada en Leruela por la atención de las Cortes; en Moncada por la audiencia de altos cargos de la Corte y en Mata por la con-

de comercio que los genoveses solicitaron con Castilla; por esta razón, la evolución del comercio indiano (de manos de vasallos a las de extranjeros) es el indicador mejor para él del empobrecimiento del Reino.

[50] A. Domínguez Ortiz: *Política y hacienda de Felipe IV,* Madrid, 1960, págs. 12 y sigs.

[51] S. Moncada: *Ob. cit.,* págs. 97, 187.

[52] *Ibidem,* pág. 197. En la misma línea está Mata: *Ob. cit.,* págs. 134-136.

[53] Fernández de Navarrete: *Ob. cit.,* págs. 485 y sigs: discurso 19.

fianza de algunos gremios) les permite a todos ellos la posibilidad de ofrecer sus proposiciones no como «arbitrios» (es decir, sujetos a crítica o verificación), sino como «medios» o «remedios», que para Moncada son «radicales», «único y solo», «primero» [54], y para Leruela «infalibles y constantes», «puerta única» [55]. Mata, un cuarto de siglo después, muestra idéntica convicción: «Querer remediar tan graves daños, estando la causa de ellos en pie, no alcanza mi corto talento cómo pueda ser, sólo conozco que hoy está peor que ayer, y que mañana estará peor que hoy, y que el remedio eficaz será más fácil cuanto antes» [56]. El balance de los intentos de arreglo anteriores, todos fallidos, le inspira a Mata la tranquilidad del conocimiento de la causa, ya que no la urgencia de su aplicación (vista la desatención en que cayeron los anteriores), en un memorial dirigido a las Cortes en 1650-51: «Y aunque se han intentado algunos medios, no se ha visto fruto, ni se verá mientras no se supiere con fundamento de dónde procede el daño general y particular, para aplicarle el remedio. Para lo cual se debe entender que los reinos y repúblicas se mantienen de la fábrica y tráfico-comercio de las artes mecánicas y de la labranza y cría de ganados, con que recíprocamente se ayudan unos a otros» [57].

## ¿Agricultura o industria?

Los arbitrios, medios o remedios, se orientan siempre a la restauración y conservación de España. Este destino condiciona la exposición de los mismos, pero es a su vez condicionado por las ideas y experiencias de cada autor. Todo ello constituye el *sistema* de cada arbitrio o de cada remedio global en el cual encajan perfectamente los males con los remedios. De la mayor o menor articulación de unos con otros surge el exclusivismo de las fórmulas y la mayor o menor significación, incluso, de cada autor. La coherencia interna de sus medios depende de la percepción de cada uno de los males que deben ser remediados y de la mayor o menor sensibilidad, constatable en las referencias de cada uno, a la común situación económica que están viviendo. Es necesario poder reconstruir una situación común (a la que se hace referencia o de la que se parte) dentro de la diversidad de perspectivas.

De esta manera, los tres rinden tributo a una concepción pesimista de la agricultura, dominante en la época, por la significación encarecedora de los altos precios por las malas cosechas (aunque tales precios

[54] S. Moncada: *Ob. cit.*, págs. 101, 107, 194, 208.
[55] Leruela: *Ob. cit.*, págs. 13-19.
[56] Martínez de Mata: *Ob. cit.*, pág. 111.
[57] *Ibidem*, pág. 289.

sean para Leruela y Mata más altos por las especulaciones, que benefician sólo a los labradores ricos); por ser muy poco sensible la agricultura—por su nivel de subsistencia—a las crisis en las manufacturas o en el comercio; porque la agricultura en el XVI cumplió una función de abastecedora de frutos y de mano de obra para los centros urbanos e industriales. Y porque, fundamentalmente, los contemporáneos veían que la crisis originada en los centros industriales se continuaba irremisiblemente en la agricultura. En esta óptica, el campo siempre era un efecto de la ciudad y el cultivo estaba en función del consumo urbano.

Pero incluso esta concepción pesimista hay que extraerla de su atención a la industria, pues la agricultura por sí misma no es objeto de interés porque no se le concede otro valor, cuando no se la pone en función de un mercado, que el de mera subsistencia. La evolución agrícola es así natural, supeditada o regida por leyes inalterables (estaciones, ciclos de las plantas), cuyos accidentes (lluvias, heladas, inundaciones, langosta, sequías...) son imprevisibles. Aunque Navarrete, Moncada o Mata mencionen los regadíos [58] como forma de combatir las sequías y malas cosechas, sin embargo, son y serán todavía más importantes las rogativas.

Excepto Caxa de Leruela, los restantes se refieren predominantemente con el término «agricultura» a la labranza, por razón de producir el principal alimento. Para Mata y Moncada, la ganadería (la crianza) es secundaria y, por tanto, partícipe de la misma concepción pesimista. Sin embargo, Leruela es el único que basa la restauración en la ganadería por una concepción optimista de su importancia económica. Con esta salvedad, los tres autores coinciden en la opinión de que la mera labranza, el cultivo, resulta insuficiente para vivir. Leruela describe perfectamente el año agrícola de cualquier pequeño labrador arrendatario: «y toma prestado lo que siembra y lo que come todo el año: aunque la cosecha no le mienta, se halla al tiempo de ella tan empeñado y entrampado, que estuviera más medrado, acrecentando el número de los holgazanes, cuyas miserias y necesidades son por esto menores, que los de aquellos que están todo el año amarrados al arado» [59]. Para un observador superficial como Navarrete, la razón de esta irrentabilidad se explica por el trasvase de caudales y haciendas de la agricultura a la renta en dinero (juros y censos) [60], creyendo que con medidas

---

[58] NAVARRETE: *Ob. cit.*, pág. 535 *b)*; MONCADA: *Ob. cit.*, págs. 193-194; MATA: *Ob. cit.*, página 251. La fuente de los dos primeros parece ser G. Botero.

[59] LERUELA: *Ob. cit.*, pág. 57. Esta realidad de endeudamiento crónico está refrendada por las cuentas de cualquier arrendador castellano del siglo XVII.

[60] «Mientras hubiere en las repúblicas juros y censos, no habrá estimación de la labranza... Y pues la labranza está tan caída por causa de los juros, y por otras razones que obligan a que los labradores desamparen sus tierras... Que si el labrador no halla pronto socorro en sus necesidades, deja con facilidad la labranza, de que vienen a suceder las hambres...» (NAVARRETE: *Ob. cit.*, página 533).

coyunturales, como corregir la tasa del pan anualmente o privilegiar el estado de los labradores, la agricultura recuperaría los brazos y dineros a ella dedicados en el siglo anterior [61].

La imagen de una agricultura abandonada y pobre, ,«desierta», como dice Moncada [62], se impuso desde comienzos del XVII a todos. En un memorial presentado por la Congregación de las Iglesias de Castilla y León al Rey, en 1612, se señala ya este panorama desolador de empobrecimiento general, «y disminución de los diezmos respecto de los pocos labradores y estar tan acabados que no tienen sustancia para sustentar las labores, y que demás desto se recrecía, lo que agradaba más...» [63]. Martínez de Mata, a mediados de siglo, resume por todos la razón de la insistencia en las «Artes» como único medio de restauración: «La agricultura es limitado medio para el aumento y conservación de la población...» [64]. Este carácter limitado de la agricultura es la raíz de su pesimismo. Precisamente porque era imposible enriquecerse en la agricultura, los caudales y haciendas abandonaron ésta para dedicarse a juros y censos. Para Moncada, los ricos y los mercaderes, los primeros por la caída de las rentas y los segundos «por andar el comercio peligroso», se retiran y «echan lo poco que tienen en renta y atan los bienes hipotecados a que no se vendan» [65]. Lo único que les critica Moncada es no darse cuenta de la naturaleza de tales censos y juros, que «no tienen otro ser que el ser de los bienes en que estriban, y como faltan los bienes, faltando la labor, crianza, comercio y oficios dan con el censo en el suelo» [66].

Respecto de los juros, Mata explica el procedimiento por el cual éstos fueron causa de ruina mayor: «Como faltó la multitud de vasallos, y las fábricas de sus mercaderías, que casi el valor dellas en naturales tributos entran en la Real Hacienda, como se prueba en el segundo discurso deste papel, faltaron las fincas, en cuya consideración tomó la Real Hacienda los Juros, sobre que aseguraba el poder pagar el principal y réditos» [67]. Sin embargo, esta explicación, válida para mediados de siglo, cuando los impagos de réditos vencidos eran frecuentes después de haberse desplazado muchos de los caudales de los censos a los juros, no era tan completa para comienzos de siglo, cuando los caudales todavía permanecían invertidos en la agricultura. Fue la decadencia de

---

61 *Ibidem*, págs. 534-35.
62 S. MONCADA: *Ob. cit.*, pág. 95.
63 Archivo Catedral de Zamora: leg. 255. Congregación de 1612-1613, ff. 14v y 50r.
64 MARTÍNEZ DE MATA: *Ob. cit.*, pág. 124.
65 S. MONCADA: *Ob. cit.*, págs. 158 y 163. Para Moncada no es extraño que el afán de renta (actitud cada vez más extendida desde la segunda mitad del siglo XVI) quede cada vez más patente ante el fundamento de la industria y agricultura y aparezca cada vez más como el medio más seguro, «porque es cosa más segura y de ordinario de más útil que las demás cosas de comercio y oficios» *(Ibidem*, pág. 101).
66 *Ibidem*, pág. 208.
67 MARTÍNEZ DE MATA: *Ob. cit.*, pág. 109.

ésta la que provocó que muchos censualistas se hicieran juristas. Pero las causas de esta decadencia no son ofrecidas ni por Mata ni por Moncada. Sólo Leruela explica las razones que motivaron la insolvencia campesina desde comienzos de siglo y la retirada, por tanto, de los censos situados en el campo. Para los dos primeros, el hundimiento de la industria explica toda la crisis, y su restauración es la única solución. Se trata sólo de cerrar el mercado nacional e indiano a las industrias extranjeras que actualmente lo abastecen y fomentar la recuperación de las nacionales. Para ello Moncada encuentra necesario establecer una contribución única sobre el producto agrícola más común (los granos); con ello se reconoce la resistencia de la agricultura de subsistencia, y al mismo tiempo la necesidad de dotar a la industria y el comercio de la máxima franquicia en los primeros tiempos, «porque sería de consideración cargar a la naturaleza (que no se cansa) y no a la industria humana en el comercio», o lo que es lo mismo «pareciendo seguro apensionar la naturaleza y descargar a la industria» [68]. La buena marcha de la agricultura es, pues, considerada efecto de la industria, pero al mismo tiempo aquélla es único medio de restaurar la misma industria; todo ello sin tratarla directamente, no concediéndole el papel central que se le atribuye, y menos explicando los pasos por los que se ha llegado a esta situación irreversible.

No obstante, Moncada sí describe ya a los labradores endeudados hasta el cuello y faltos al mismo tiempo «de dineros para tener lo necesario para la labor» [69], es decir, que una de las principales causas de que los caudales se desplacen desde la agricultura hacia los juros es la insolvencia campesina; pero no analiza dicha insolvencia, simplemente la considera efecto de la decadencia de las «Artes» (porque éstas son las que dando «en qué ganar de comer» o «habiendo en qué trabajar» una numerosa población hacen que ésta consuma frutos, y «ganarán todos de comer, cosecheros oficiales, mercaderes, labradores, señores de rentas eclesiásticas, y seglares, y todos» [70]). Exactamente el mismo esquema repetirá Mata a mediados de siglo [71].

---

[68] S. Moncada: *Ob. cit.*, págs. 181-182, 254.

[69] *Ibidem*, pág. 193. En la misma idea abunda Navarrete.

[70] *Ibidem*, pág. 121. La expresión «en qué ganar de comer» es muy querida de Moncada (confróntese págs. 135, 137, 138, 159, 163), no sólo como expresiva del trabajo o medio de vida, sino como indicadora de la demanda de frutos.

[71] Martínez de Mata dedica menos atención todavía a la agricultura, por considerarla más dependiente aún de la industria: «Los labradores formaban sus caudales en fábricas de paños, lienzos, medias de estambres, jerguillas... Tenían aquestas fábricas por principal, y la labor por accesorio. Destas fábricas sacaban la costa de la labor, cría de ganados, menaje de casa, y daban qué hacer a sus vecinos labradores pobres, con que se desahogaban y sustentaban todo el año sus familias sin estar atenidas a su corta labor». Cfr.: *Ob. cit.*, págs. 124-125. Pese a la dificultad de interpretación de las relaciones agricultura-industria, pues Mata en algunos casos parece tratar de agricultores con alguna actividad artesanal, parece que la solvencia de los labradores resultaría de la mayor demanda (y precios sostenidos) de sus frutos por los dedicados al trabajo en las fábricas (y por poder colocar a sus hijos en ellas), y no por dedicación artesanal de los labradores complementaria a la agrícola. En este segundo sentido, sin embargo, fue interpretado por Campomanes,

Sin embargo, Leruela ahonda el análisis de la agricultura y descubre que tal falta de rentabilidad y solvencia agrícolas—que conducen al abandono de la agricultura como oficio y como campo de colocación de caudales, y a que éstos se sitúen en juros y otros censos—no es la causa principal, sino que es producida por una interna a la misma agricultura, que es la falta de ganados: «el ganado es lo principal de la labor para la buena cosecha, y el todo para los demás menesteres, y el que sin él labra la tierra, es lo mismo que beneficiar mina de plata, sin sal, ni azogue, que excede la costa al provecho» [72]. Es, pues, el único que se resiste a una reducción de la agricultura a mera abastecedora de frutos y mano de obra, dependiente siempre de la demanda que una actividad industrial mantendría.

## El entorno de cada arbitrista

Moncada y Mata piensan que «las artes son más importantes que los frutos», y Leruela que la agricultura (labranza y crianza) «es el manantial de la opulencia y prosperidad». Ninguno de ellos admite más remedio que el suyo; sin embargo, describen la misma situación económica: «pobreza, despoblación y esterilidad» (Mata); «necesidades, carestía y despoblación» (Leruela) y «pobreza y falta de gente» (Moncada) [73]. La explicación de esta diversidad de perspectivas y remedios (cuya exclusividad sería la razón de su arbitrismo y cuyo acierto sería la razón de su fama posteriormente) ante una misma situación general de crisis podemos encontrarla en el entorno de cada uno: el medio en que cada uno vive y el tiempo en que escriben.

Moncada escribe en 1617-19, en Toledo, años de buenas cosechas y bajos precios de los granos, por lo que critica a quienes consideran «la esteridad de frutos» como causa de la decadencia. La causa verdadera es la falta de gente y la falta de dinero (por no haber «en qué ganar de comer») para comprar lo necesario. Además, «la esterilidad de frutos» no produce más efecto que su encarecimiento, pero en este caso «el útil es de los labradores, y así aquel dinero se quedará en el reino y se tornará a verter en él» [74]. Sin embargo, ni el útil es de los labradores ni el dinero se queda en el reino, porque no está en la agricultura el daño y remedio, sino que «es único y sólo remedio de

---

y ello explica la admiración que sintió siempre éste por Mata: «El verdadero favor como discurre nuestro político (Mata), consiste en dar continua y útil aplicación al pueblo... para que reúna la labranza, crianza de ganados e industria popular en la casa y familia de todo labrador y vecino del reino» (*ibidem*, pág. 514, nota 66).

[72] LERUELA: *Ob. cit.*, pág. 57.

[73] MARTÍNEZ DE MATA: *Ob. cit.*, títulos de gran parte de discursos y memoriales. LERUELA: *Ob. cit.*, pág. 45. MONCADA: *Ob. cit.*, pág. 95.

[74] S. MONCADA: *Ob. cit.*, pág. 100.

España vedar entrar en España ninguna mercadería labrada», y si alguna entra que sea con grandes impuestos no sólo sobre la mercadería, sino también sobre el impositor si éste es extranjero [75]. Todo ello remite al hundimiento de la industria y de la misma ciudad de Toledo [76], y es contra este hundimiento precisamente contra el que Moncada exige rapidez en la aplicación de los remedios.

También Martínez de Mata guarda relación con medios urbanos e industriales (Madrid, Granada, Sevilla) para proponer sus remedios. Sin embargo, la experiencia inmediata bajo la que parece escribir sus memoriales y discursos es la de los motines populares de Andalucía en 1647-1652 [77]. Las constantes de Mata son la superioridad de la industria sobre la agricultura [78], que la poca industria que queda está en manos de extranjeros y que todo el comercio (mayorista y minorista) está monopolizado por ellos. La situación que pudo dar origen a estas convicciones (sobre todo la enemistad contra los extranjeros y la supeditación de la agricultura a la industria como producción y como dedicación) se encuentra en Andalucía, en sus centros urbanos, a mediados de siglo. En las grandes carestías los jornaleros y pequeños propietarios acudían a las ciudades en demanda de limosna. En estos casos la agricultura aparecía sólo como amenaza del orden y clases urbanas. Si además en la ciudad era patente la crisis de los «oficios» y fábricas, la afluencia de agricultores resaltaba dicha crisis y permitía concluir que el remedio general sería restaurar los «oficios», que a su vez provocarían una mayor dedicación agrícola por mayor demanda de sus frutos. Mata se ve así obligado a señalar «el riesgo de tumultos» por esta «ociosidad» laboral [79] para señalar que los españoles están «ciegos en el conocimiento de la causa de su daño», mientras que es acusado por el veinticuatro sevillano Martín de Ulloa de provocar precisamente tales tumultos [80]. Al lado de esto, el volumen de extranjeros era notable en las ciudades del Bajo Guadalquivir, donde llegaban a monopolizar gran número de profesiones, desde la financiación y el comercio hasta los oficios más «bajos» (para Mata los genoveses representaban los extranjeros de posición elevada y los franceses los de dedicación y beneficios más cortos).

Caxa de Leruela, en cambio, desde el contexto rural castellano de

[75] *Ibidem,* págs. 107, 128, 162, 165. Exactamente en la misma solución se sitúa Mata años después, llegando a proponer que con la imposición o captación sobre el mercader extranjero se constituyera el fondo de los erarios y montes de piedad.

[76] M. Weiser: «The Decline of Castile Revisited: The Case of Toledo», *The Journal of European Economic History,* 3 (1973), págs. 614-640.

[77] A. Domínguez Ortiz: *Alteraciones andaluzas,* Madrid, 1973.

[78] Señalado por G. Anes en introducción a su obra, págs. 39-40, 51.

[79] Martínez de Mata: *Ob. cit.,* págs. 146-147, 354. Previamente acusa a los labradores y mercaderes «adinerados» de ser responsables de «las revueltas de Andalucía», porque «se han acogido los que han podido a logreros de alimentos» *(ibidem,* págs. 297 y 335).

[80] *Ibidem,* pág. 491.

hundimiento de la ganadería estante (¿dicha pérdida fue el primer paso del endeudamiento secular del capesino castellano del antiguo régimen o el último de la suficiencia de los ganaderos estantes?), comprueba el hundimiento social y económico de los labradores pobres o medianos. Para él la causa general de toda la crisis y recesión, de la agrícola, de la industrial y comercial, es la falta de ganados. Como alcalde entregador de la Mesta tiene experiencias vinculadas a los medios rurales por donde realizó sus comisiones, y por ello es capaz de ofrecer una interpretación más profesional y acertada. Otra cosa es que esta interpretación sea parcial por el peso de la profesionalidad, pero Leruela se acerca a las causas estructurales de la crisis y recesión del XVII desde una coyuntura muy específica (las transformaciones del medio agrario entre 1580-1630), acertando en cuanto a análisis económico y propuestas de solución mucho más que Moncada o Mata, en quienes la influencia de la situación inmediata es mayor o más desorientadora.

Apurando aún más la significación de la secundariedad que Moncada y Mata atribuyen a la agricultura, ésta podría originarse no sólo por el entorno toledano y sevillano en cuanto centros consumidores de productos agrícolas o mercados, sino también por la existencia de un procedimiento técnico y financiero—el *verlag system*—, por el cual el campesino se vinculaba a la ciudad y la industria, quedando siempre en posición secundaria y dependiente. Así pueden interpretarse determinadas afirmaciones de Mata [81]. Sin embargo, Moncada y Mata, caso de que este supuesto sea correcto, ofrecen una visión de dicho procedimiento desde quienes se benefician de él (los mercaderes), y encubren su beneficio con un «real» mejoramiento de las disponibilidades monetarias del agricultor, pero no desde quienes lo padecen (los labradores) y soportan—gracias a tal ingreso—unas condiciones económicas de explotación del trabajo agrícola y expoliación del campesinado.

*JOSE ANTONIO ALVAREZ VAZQUEZ*

Arce, 4
Urb. Buenos Aires
ALCOBENDAS (Madrid)

[81] Véase nota 71 con las limitaciones allí expresadas.

# LUCIAN BLAGA

*La obra de Lucian Blaga es poco—o nada—conocida en el mundo, aunque la calidad de sus versos le asigna un lugar de primer orden en la poesía universal* [1]. *La lengua rumana es un idioma de origen latino, con una entidad reconocida dentro de las lenguas romances; ello no obstante, sigue siendo un idioma poco accesible y las traducciones del rumano a otras lenguas de amplia circulación han sido esporádicas y poco difundidas. Pero el adentramiento en la obra de Blaga puede satisfacer las exigencias de todo amante de la poesía, tanto rumano como extranjero.*

*El poeta nació el 9 de mayo de 1895 en el pueblo de Lancram, cercano a la ciudad de Alba Iulia (Transilvania), como el noveno hijo del pope ortodoxo Isidor Blaga. Dicho pueblo, habitado exclusivamente por rumanos, conserva casi intactas las tradiciones ancestrales, los ritos y las leyendas, características éstas de una comunidad rural rumana, y este fondo de vivencias antiguas desempeñó un papel importante en la formación del poeta. Recibió una educación rumana, a pesar de ser Transilvania en aquella época una provincia del imperio austro-húngaro. Obligado por esta circunstancia, L. Blaga estudia también la lengua alemana y se familiariza con los tesoros de la cultura germánica. Llevado por la aventura del conocer, comienza a estudiar en Viena Filosofía —sobre todo la oriental—, paralelamente a la Biología, durante la primera guerra mundial, en duras condiciones materiales y en un ambiente de incertidumbre política. Por esta misma época, Blaga asiste a la aparición de las nuevas corrientes literarias, especialmente el expresionismo, que marcará en cierto modo al joven poeta. La guerra fue vivida por aquel estudiante rumano con la esperanza de que se cumpliera el sueño de los rumanos de Transilvania: la unión de esta región (la antigua Dacia y de población primordialmente rumana) a Rumanía, ideal éste que se hará realidad en 1919. Este también es el año del brillante debut literario de Blaga, con el volumen* Los poemas de la luz, *el pri-*

[1] Pierre de Boisdeffre opina que el poeta rumano ha sido un digno aspirante al Premio Nobel de Literatura.

*mero de una serie en que cada volumen representa un nuevo peldaño en su evolución poética* [2].

*Una vez terminado el doctorado—y al no serle posible a la sazón el acceso a una cátedra universitaria—, Blaga sigue la carrera diplomática, destinado para cargos diversos y sucesivamente en Varsovia, Praga, Berna, Viena y Lisboa. Al regresar a su país en 1939, se le ofrece una cátedra en la Universidad de Cluj. Después de la segunda guerra mundial, el escritor prosigue su actividad filosófica y literaria en las bibliotecas de la Academia Rumana, de la cual era miembro numerario desde 1937.*

*Lucian Blaga es un creador completo—poeta, filósofo, dramaturgo—que contribuyó al desarrollo de la cultura rumana, tanto por sus volúmenes de versos, sus ensayos filosóficos y artículos diversos como por su intensa y brillante actividad de traductor.*

*Sus versos nos abren un mundo poético complejo, forjado por todos los grandes temas y motivos literarios vehiculados por los grandes creadores a través del tiempo. Mas la originalidad de su obra consiste en el modo como el poeta supo fundir las eternas vivencias humanas en una poesía que refleja a un tiempo su credo poético y la profunda espiritualidad del pueblo rumano.*

*A nuestro juicio, toda gran obra literaria intenta revelar y cristalizar, en sus modalidades específicas, el espacio y el tiempo, y creemos, por tanto, que el camino hacia la comprensión de estas dos fundamentales categorías filosóficas provoca la inquietud creadora, esclarecida después en el juego existencial del sorprender de dichas categorías.*

*Se puede reconocer en la obra de Blaga un espacio inicial—nucleico—concretizado en la imagen poética del pueblo natal. Este constituye la matriz, arcaico círculo tribal con una fuerte vivencia temporal dirigida hacia el pasado mítico y folklórico. Este círculo primordial se ramifica en una naturaleza solar, de montaña y bosque, fundamentalmente vegetal. El poeta no siente aún la nostalgia del mar, del agua originaria, y en realidad su concepción filosófica se va a desarrollar en torno al concepto de «espacio miorítico»* [3]*—el espacio de la vida pastoril—, entendido como el marco más característico en que se manifiesta la espiritualidad rumana. Al comienzo de su obra, el poeta intenta una espacialización del tiempo, un aniquilamiento del vivir en el tiempo, rea-*

[2] *Poemele luminii* (Los poemas de la luz), 1919; *Pasii profetului* (Los pasos del profeta), 1921; *In marea trecere* (En la gran travesía), 1924; *Lauda somnului* (El elogio del sueño), 1929; *La campana apelor* (Donde se dividen las aguas), 1933; *La curtile dorului* (En las cortes de la nostalgia), 1938; *Nebanuitele trepte* (Los insospechados peldaños), 1943. Teatro: *Zamolxe,* 1921; *Mesterul Manole,* 1927; *Avram Iancu,* 1934; *Arca lui Noe,* 1944; *Anton Pann,* 1965, etc. Filosofía: *La filosofía del estilo, La trilogía del conocimiento, La trilogía de la cultura, La trilogía de los valores, Sobre la conciencia filosófica,* etc.

[3] *Miorítico:* palabra derivada de «Miorita», la más bella y representativa balada rumana.

lizado por la integración de la existencia dentro de un espacio primordial, fuera del tiempo, o un vivir en un tiempo estático, mítico. La evolución de su pensamiento poético le conducirá paulatinamente hacia un anhelo de temporalizar el espacio, hacia una pérdida del mismo en la angustia existencial, para encontrarnos al final con el momento apoteósico del encuentro deseado del espacio y el tiempo en una poesía superior a todas las hipóstasis anteriores.

La primera etapa en la creación de Blaga está dominada por la poesía de la sensación, de imagen poética densa, cargada de un dinamismo latente, aunque exenta de trascendencia temporal. El poeta se muestra como un ser entregado a la luz, un ser que ha descubierto su vocación demiúrgica, capaz de iluminar el espacio conocido. En sus versos, sin embargo, late, junto a la alegría solar, un miedo oculto ante una posible destrucción.

Con el poeta vivimos un estado primordial, fuera de todo tiempo, un estado de gracia y de amor, un éxtasis concretizado poéticamente en una cascada de sensaciones exultantes. Blaga continuará en la misma línea; mas, sin aventurarse aún a traspasar los límites del círculo mágico del espacio ya trazado, siente la inquietud de la búsqueda temporal y desciende, a través del mito y la creación folklórica, hacia el tiempo arcaico, portando entre los límites conocidos—aldea, bosque, trigales—las figuras proféticas de leyenda de los antepasados. El estado de angustia existencial comienza a agudizarse en el volumen titulado En la gran travesía, que se abre con estas palabras: «Detén la travesía. Sé que allá donde no hay muerte tampoco hay amor y, aunque lo sé, te pido detén, Dios mío, el reloj con el cual mides el deshilar de nuestras vidas». El pasar y el desvanecerse del ser humano, que se encuentra entre una y otra nada—las cuales representan espacios exentos del tiempo humano—, provoca la oscilación dolorosa del poeta entre la vida, con toda su carga temporal, y el no-vivir dentro del tiempo. La lucidez aconseja al poeta reconciliarse con el último espacio—el eterno—que había conocido en el vivir anterior a su nacimiento. Mas la esencia misma de su ser le mueve a meditar sobre la travesía, camino que reúne todas las horas de la vida, precipitándose en una implacable irreversibilidad. El poeta reconoce los signos del pasar a través del tiempo, no tanto en la clara luz del mediodía como en la noche, menos en el verano que en el melancólico otoño. Como leit-motiv aparece el sueño entendido como una muerte limitada, una travesía reversible de un estado a otro. Al propio tiempo, el sueño se convierte en un rito de iniciación, en una puerta abierta a los tiempos arcaicos de los antepasados que vuelven a vivir en el inconsciente. Alcanzada la plena madurez poética y en la cúspide donde «se separan las aguas», Blaga añade una nueva

*dimensión a su verbo: al lado del sueño aparece el recuerdo. Este simboliza un intento de concentración de los espacios conocidos en un tiempo determinado, así como también un volver consciente hacia otros tiempos. Y ahora aparece el miedo ante la muerte: «Madre—la nada—la grande / el miedo de ella, la grande / hace temblar noche tras noche mi huerto / madre tú fuiste un día mi tumba / ¿por qué temo tanto —dime tú, madre,— / dejar otra vez esta luz?».*

*El recuerdo y la nostalgia de la patria (el poeta vive en esta época como diplomático fuera de Rumanía) se nos hacen presentes en el volumen titulado* En las cortes de la nostalgia, *en el que predomina el ansia de volver al espacio conocido: su tierra, su pueblo, su casa.*

*Llegado ya el final de su vida, Blaga encuentra entre sus múltiples voces aquella que, como coronación de sus búsquedas, representa en lenguaje poético la plena unión del espacio y el tiempo. La imagen de la «simiente admirable», esencia de la vida, creadora de vida y guardiana del tiempo, eterna—no en la muerte, sino por la vida—, domina la obra tardía del poeta. Este renueva su verso nostálgico y angustiado por la muerte, volviendo hacia una primavera fecunda, animada por ímpetus de amor. El descubrimiento de la unión creadora, del elemento espacial capaz de encerrar el tiempo y restituirlo, redondea la creación de Lucian Blaga y nos ofrece su valor de poeta rumano y universal.*

*EUGENIA POPEANGO*

C. Benigno Soto, 5-7
Ap. 310. MADRID-2

# POEMAS DE LUCIAN BLAGA

## *YO NO MARCHITO LA COROLA DE MILAGROS DEL MUNDO*

*Yo no marchito la corola de milagros del mundo*
*y no mato con la razón*
*los enigmas que encuentro en mi camino*
*en flores, ojos, labios o tumbas.*
*La luz de otros ahoga el hechizo*
*de lo desconocido*
*oculto en honduras*
*de oscuridad,*
*pero yo,*
*yo con mi luz acreciento*
*el misterio del mundo,*
*tal como la luna con sus blancos rayos*
*no disminuye, sino, temblorosa,*
*aumenta aún más el secreto de la noche,*
*así enriquezco yo también al oscuro horizonte*
*con escalofríos de sagrado misterio*
*y todo lo incomprendido*
*se vuelve todavía más incomprensible*
*bajo mis ojos*
*porque yo amo*
*flores y ojos y labios y tumbas.*

## *NOSOTROS Y LA TIERRA*

*Tantas estrellas se caen esta noche.*
*El demonio nocturno parece sostener la tierra en sus manos*
*y sopla encima chispas como sobre yesca*
*para incendiarla fieramente.*

*Esta noche en que se caen estrellas tantas,*
*tu joven cuerpo de maga*
*arde entre mis brazos*
*como en las llamas de una hoguera.*
*Enloquecido,*
*mis brazos tiendo como lenguas de fuego*
*para derretir la nieve de tus hombros desnudos*
*y sorbente, hambriento,*
*agotar tus fuerzas, tu sangre, tu orgullo, tu primavera: todo.*
*Al alba, cuando el día*
*encienda la noche,*
*y su ceniza se esfume,*
*llevada por el viento hacia el ocaso,*
*al alba quisiera que fuésemos también ceniza,*
*nosotros y la tierra.*

## *SILENCIO*

*Tanto silencio alrededor de mí,*
*que me parece oír cómo se quiebran*
*los rayos de la luna chocando contra los cristales.*
*En el alma,*
*se me ha despertado una voz ajena*
*y canta dentro de mí*
*una añoranza que no es mía.*
*Dicen que los antepasados,*
*muertos en la flor de la edad*
*con sangre aún joven en las venas,*
*con grandes pasiones en la sangre,*
*llenas de sol las pasiones,*
*vienen,*
*vienen a seguir viviendo*
*en nosotros*
*su vida no vivida.*
*Ay, ¿quién sabe, alma mía,*
*en qué pecho*
*has de cantar tú también*
*al cabo de los siglos*
*en las dulces cuerdas del silencio,*
*en arpas de tinieblas,*

*tu añoranza ahogada*
*y el cortado goce del vivir?*
*Quién sabe...*

## *LAS LAGRIMAS*

*Cuando, expulsado del nido de la eternidad,*
*el primer hombre*
*atravesaba pensativo los bosques y los campos,*
*le atormentaban riñéndole*
*la luz, el horizonte, las nubes,*
*y de toda flor*
*le asaeteaba con un recuerdo el paraíso.*
*Y el primer hombre, el errante, aún*
*no sabía llorar.*
*Un día, agotado por estar el cielo azul de primavera*
*demasiado puro,*
*con un alma de niño, el primer hombre*
*cayó con la frente en el polvo de la tierra;*
*Señor, quítame la vista,*
*y si está en tu poder, tápame los ojos,*
*con una mortaja,*
*para que ya no vea*
*ni flores, ni cielo, ni las sonrisas de Eva, ni las nubes,*
*pues, mira, su luz me hace daño.*
*Y entonces el Clemente, en un instante de misericordia,*
*le concedió las lágrimas.*

## *LA ESTALACTITA*

*El silencio es mi espíritu*
*y estando yo siempre inmóvil y tranquilo*
*como un asceta de piedra,*
*me parece que soy*
*estalactita de una inmensa cueva*
*con el cielo por bóveda.*
*Lentas,*
*lentas,*
*lentas gotas de luz*

*y de paz*
*van cayendo*
*sin cesar*
*del cielo*
*y se petrifican en mí.*

## *AUTORRETRATO*

*Lucian Blaga es mudo como un cisne* *
*En su patria,*
*la nieve del ser*
*reemplaza a la palabra.*
*Su alma está en busca,*
*en silenciosa, secular busca,*
*desde siempre,*
*y hasta los últimos confines.*
*Viene buscando el agua*
*en que bebe el arco iris,*
*viene buscando el agua*
*de la cual el arco iris*
*logra su hermosura y su no ser.*

## *EL ROBLE*

*En claras lejanías oigo del corazón de una torre*
*latir como un alma a una campana.*
*Y entre rumores dulces me parece*
*que gotas de silencio me corren por las venas, no de sangre.*
*Roble del borde de la selva,*
*¿por qué me vence*
*con alas finas tanta paz*
*cuando yazgo a tu sombra*
*y me acaricias con tu follaje juguetón?*
*Oh, quizá, quién sabe,*
*de tu tronco me van a tallar*
*el ataúd, dentro de poco,*
*y el silencio*

* Hasta la edad de cuatro años, el poeta fue realmente mudo, sin poder articular ninguna palabra. (Nota de la traductora.)

de que disfrute entre sus tablas
a lo mejor lo siento ya ahora,
siento cómo tu hoja lo vierte en mi alma gota a gota
y mudo,
escucho cómo crece en tu cuerpo el ataúd
mi ataúd,
con cada instante que corre, roble del borde de la selva.

## QUIERO BAILAR

Quiero, sí, bailar como nunca lo hice,
para que Dios no se encuentre dentro de mí
esclavo en la prisión, encarcelado.
Oh, tierra, dame alas,
quiero ser saeta y atravesar
el infinito,
no ver en torno mío más que cielo,
cielo por encima,
cielo bajo mí,
y encendido en olas de luz
bailar,
electrizado por inauditos arrebatos,
para que Dios en mí
respire libremente
y no se queje:
«Esclavo soy en una cárcel.»

## DADME UN CUERPO, VOSOTRAS, MONTAÑAS

Sólo te tengo a ti, mi cuerpo pasajero,
y, sin embargo, flores blancas y rojas yo no te pongo en la frente y en
porque tu débil barro [el pelo,
me queda estrecho para el alma formidable
que llevo dentro.
Dadme un cuerpo,
vosotras, montañas,
mares, vosotros,
dadme otro cuerpo en que descargue mi locura

*plenamente.*
*Tú, ancha tierra, sé mi tronco,*
*sé el pecho de este corazón excomunal,*
*tórnate la morada de las tempestades que me aplastan,*
*el ánfora de mi yo obstinado.*
*Por el cosmos,*
*se oirán entonces mis grandiosos pasos*
*y surgiría impetuoso y libre,*
*como lo estoy,*
*sagrada tierra.*
*Al amar,*
*extendería hacia el cielo todos mis mares*
*con unos robustos, salvajes y ardientes brazos,*
*hacia el cielo*
*para abrazarlo,*
*para destrozarle el talle*
*y besar sus brillantes estrellas.*
*Al odiar, aplastaría bajo mis plantas rocosas*
*los pobres soles*
*vagabundos,*
*y tal vez, sonreiría.*
*Pero no te tengo más que a ti, mi pasajero cuerpo.*

## CANCION DE LA ESPERA

*Indeciblemente lentos*
*son todos los sucesos*
*las primaveras sobre todo*
*llegan muy despaciosas.*
*Y demasiado lentas, lentas,*
*son todas las sendas.*
*La canción, el oro, la felicidad,*
*todo se me aplaza.*
*Estoy obligado siempre a esperar.*
*Cada vez más a menudo, la amada se retrasa*
*como si trajera en la mano*
*la flor de la muerte.*
*Desde hace algún tiempo qué escaso*
*el latido de mi corazón en el pecho.*
*Qué difícil, qué amargo,*
*cualquier movimiento.*

## *DE PROFUNDIS*

*Un año más, un día, una hora,*
*y todos los caminos se retiran*
*debajo de mis plantas, de mis pasos.*
*Un año más, un soñar más, un sueño*
*y estaré bajo la tierra dueño*
*de los huesos que duermen derechos.*

## *¿VAS A LLORAR O A SONREIR?*

*Yo*
*no me arrepiento de haber amontonado barro en el alma.*
*Pero estoy pensando en ti.*
*Con sus garras de luz*
*la mañana ha de matar un día tu sueño*
*de que mi alma es tan pura*
*como tu pensamiento lo desea*
*y el corazón de tu amor lo cree.*
*¿Vas a llorar entonces*
*o a perdonar?*
*¿Vas a llorar o a sonreír*
*a los rayos de aquella mañana*
*en que yo te diga, sin sombra de pesar:*
*No sabes*
*que sólo en el fondo de los lagos de barro*
*crecen los nenúfares?*

Traducciones por DOMNITA DUMITRESCU sobre la versión española publicada por Darie Novaceanu en la Editorial Minerva de Bucarest, 1972.

NOTAS Y COMENTARIOS

# Sección de notas

## RAUL GONZALEZ TUÑON: "UN MODO DE TUTEAR A DIOS"

*«Siempre percibí que Raúl era el más neto, genuino bohemio nuestro.»*

*Macedonio Fernández*

En uno de sus poemas más notorios, *El poeta murió al amanecer*, Raúl González Tuñón escribió:

*Sin un céntimo, tal como vino al mundo,*
*murió al fin, en la plaza, frente a la inquieta feria.*
*Velaron el cadáver del dulce vagabundo*
*dos musas, la esperanza y la miseria.*

*Fue un poeta completo de su vida y su obra.*
*Escribió versos celestes, casi mágicos,*
*de invención verdadera,*
*y como hombre de su tiempo que era*
*también ardientes cantos y poemas civiles*
*de esquinas y banderas.*

*Algunos, los más viejos, lo negaron de entrada.*
*Algunos, los más jóvenes, lo negaron después.*

*Hoy irán a su entierro cuatro buenos amigos,*
*los parroquianos del café,*
*los artistas del circo ambulante,*
*unos cuantos obreros,*
*un antiguo editor,*
*una hermosa mujer,*
*y mañana, mañana,*
*florecerá la tierra que caiga sobre él.*

*Deja muy pocas cosas, libros, un Heine, un Whitman,*
*un Quevedo, un Darío, un Rimbaud, un Baudelaire,*
*un Schiller, un Bertrand, un Bécquer, un Machado,*
*versos de un ser querido que se fue antes que él,*
*muchas cuentas impagas, un mapa, una veleta*
*y una antigua fragata dentro de una botella.*
*Los que le vieron dicen que murió como un niño.*
*Para él fue la muerte como el último asombro.*
*Tenía una estrella muerta sobre el pecho vencido,*
*y un pájaro en el hombro.*

Era no sólo la anticipada descripción de su propia muerte, ocurrida el 14 de agosto de 1974, treinta y tres años después de publicado el poema (que pertenece a *Canciones del Tercer Frente,* de 1941), sino también una definición abarcadora de las dos vertientes, la lírica y la social, que caracterizaron su obra desde su primer libro: *El violín del diablo* (1926).

Hijo de inmigrantes asturianos, González Tuñón nació en la ciudad de Buenos Aires, en el barrio del Once, en 1905. Uno de sus abuelos —el materno—había sido minero y el otro, tal como habría de recordarlo en un poema, tallaba figuras religiosas:

*Mi abuelo, don Estanislao González, era imaginero.*
*Imaginero.*
*Qué hermosa profesión y qué hombre más borracho.*
*En las tabernas, en los hospitales, hacía sus imágenes.*
*Cristos llagados y vírgenes sensuales. Cristos y vírgenes*
*de España, tan humanos.*
*A veces asomábase para ver el paso de las procesiones*
*y en los burdeles hablaba de Dios y armaba bronca.*

(*Taller de escultura religiosa.*)

Casi adolescente formó parte del elenco de redacción de la revista *Proa,* que comandaba Ricardo Güiraldes, y comenzó a colaborar en la mitológica *Martín Fierro,* que habría de extender su nombre a toda una generación: la que integraron, entre otros, Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Oliverio Girondo, Francisco Luis Bernárdez, Conrado Nalé Roxlo, Nicolás Olivari, Horacio Rega Molina, Ricardo Molinari y Córdova Iturburu. Este último, en su libro *La revolución martinfierrista,* Buenos Aires, 1962, página 13, evocó cómo «la actitud combatiente de *Martín Fierro,* su iconoclastia, su agresivo desenfado, la novedad de su acento, suscitaron el interés y la simpatía de la gente joven por su edad y por su espíritu y una actitud llena de reservas en esos escritores, existentes en todas las épocas, propensos al endurecimiento prematuro de las arterias y a los reumatismos precoces».

Los poemas de aquellos días fueron—como él mismo escribió en el prólogo a la reedición conjunta de sus dos primeros libros—fruto de sus andanzas «por el puerto de Buenos Aires, el paseo de Julio, la Boca del Riachuelo y luego por el puerto de Montevideo y el de Santa Fe, en la etapa inicial, ligeramente irresponsable de la bohemia literaria» [1].

Buenos Aires se había convertido entonces para la mayoría de sus camaradas generacionales en principal motivo poético. Esta actitud de tomar una gran ciudad como tema no contaba con antecedentes demasiado nutridos, y hasta el siglo XIX era casi desconocida. Acaso pudiera recordarse cierto famoso soneto de Wordsworth, donde describió la sensación que le produjo la mañana londinense al atravesar el puente de Westminster, pero no mucho más. Borges, que se ocupó del tema, afirma que también se podría pensar en Thomas De Quincey, «quien con su sensibilidad exacerbada vio la belleza laberíntica de Londres» [2], y agrega que se podría recordar también a Víctor Hugo y a Walt Whitman. Pero sin duda uno de los primeros enamorados de una gran ciudad, uno de los primeros en atreverse a dedicar una obra total al tema fue Charles Baudelaire, quien describió París con un fervor tal que le hizo exclamar a Thibaudet: «Si Hugo fue el poeta del escenario de París, de sus conmemoraciones, de las grandes corrientes de ideas que invadieron a sus ciudadanos y entraron en la mezcla de su historia, si Sainte Beuve descubrió el paisaje de los suburbios pobres y del París popular, Baudelaire ha extraído de ello su alma refinada y perversa, el alma de sus noches, el alma de su *spleen.*»

Pero Buenos Aires habría de llevar esa tendencia a la exasperación, y aunque desde sus inciertos comienzos tuvo poetas que brindaron el testimonio de su crecimiento en una remota orilla del Plata, sería a partir de Evaristo Carriego que el suburbio haría su ingreso en la literatura como tema poético habitual. Creador sencillo, irregular, en sus primeros poemas lastrado por la retórica modernista, Carriego fue el testigo de los aspectos dolorosos y dramáticos de la vida en los arrabales y dejó algunos trabajos memorables. Su influencia en los poetas inmediatamente posteriores fue tan poderosa, que uno de ellos, tal vez el más famoso, Jorge Luis Borges, habría de dedicarle un ensayo biográfico que sigue siendo la mejor aproximación a su figura: *Evaristo Carriego,* Buenos Aires, 1930.

Cercanos a esa línea, los jóvenes poetas de la década del veinte, González Tuñón entre ellos, decidieron volver a fundar la ciudad mediante palabras, contribuyendo a edificar una mitología porteña que no estuviese

[1] GONZÁLEZ TUÑÓN, RAÚL: *El violín del Diablo-Miércoles de ceniza,* Buenos Aires, 1973.

[2] BORGES, JORGE LUIS: «Poetas de Buenos Aires», rev. *Testigo,* núm. 1, Buenos Aires, enero-febrero-marzo, 1966.

sólo poblada de cuchilleros, puertas de rejas, balcones bajos y casas retaconas. La nueva poesía trataría de rescatar del olvido fragmentos de sus calles, matices del paisaje, personajes anónimos. No lo épico, sino lo cotidiano; no solamente lo heroico, sino también lo monótono y gris. Borges titula su primer libro *Fervor de Buenos Aires,* y casi no hay poeta que no le dedique algunos trabajos a testimoniar aspectos de la vida porteña. Pero González Tuñón será uno de los pocos que, sin reiterarse mediante la utilización de una receta más o menos efectiva, asuma la temática ciudadana a lo largo de toda su obra, tanto que algunos poemas de esta índole aparecen incluso en su libro póstumo [3], y esa tónica nacional—que siempre caracteriza a la mejor poesía—se advierte aunque de pronto sus versos se refieran a la ejecución de *Los nueve negros de Scottboro,* en los Estados Unidos, a una callejuela parisina o a los testimonios —nada imparciales—de la guerra civil española.

Su primer libro, *El violín del Diablo,* donde no pudo y tal vez tampoco quiso evitar efusiones sentimentales propias de una adolescencia tocada por el romanticismo de la bohemia literaria de los veinte, semeja hoy un amarillento álbum de fotografías de los bajos fondos de Buenos Aires y de las calles más próximas al puerto. Allí deambulan y conviven en sórdidos fondines, en bares atendidos por camareras envejecidas, en rincones oscurecidos de humo y alcohol, músicos ambulantes, retratistas de café, escritores frustrados, vendedores de globos, ajadas prostitutas y marineros, junto con payasos, enanos y contorsionistas de algún humilde circo que apenas se atrevía a presentarse en las orillas de una ciudad que parecía crecer de espaldas a ese heterodoxo universo. «Era un mundo increíble, canalla, sombrío y tremendo, pero dentro de esa canallería había algo de angelical también. Parques de diversiones donde había de todo, juegos, como en los actuales, pero además estaba la flor azteca, los espejos, el tragafuegos, todo lo imaginable y lo inimaginable, un mundo sórdido y al mismo tiempo puro. Y en algunos salones existían unas máquinas en las que había que poner veinte centavos, se daba vuelta una manivela y se veían paisajes de Holanda, de Japón, de Francia, de China. Era una forma de viajar para los que sólo podían soñar con los viajes. También se veían postales pornográficas que—ahora lo comprendo—eran totalmente inofensivas», confió hace algún tiempo en un largo reportaje [4].

Parte de ese mundo fascinante quedaría reflejado en uno de sus primeros y más conocidos poemas: *Eche veinte centavos en la ranura*:

---

[3] González Tuñón, Raúl: *El banco de la plaza,* Buenos Aires, 1977.

[4] Salas, Horacio: *Conversaciones con Raúl González Tuñón,* Buenos Aires, 1975.

*A pesar de la sala sucia y oscura*
*de gentes y de lámparas luminosa*
*si quiere ver la vida color de rosa*
*eche veinte centavos en la ranura.*
*Y no ponga los ojos en esa hermosa*
*que frunce de promesas la boca impura.*
*Eche veinte centavos en la ranura*
*si quiere ver la vida color de rosa.*
*El dolor mata, amigo, la vida es dura,*
*y ya que usted no tiene ni hogar ni esposa*
*eche veinte centavos en la ranura*
*si quiere ver la vida color de rosa.*

Por esa misma época le pide a la Virgen entronizada en la puerta del teatro Cervantes que María Guerrero donara a la ciudad de Buenos Aires en 1922:

*Ruega por mí que tengo pasta de santo y de bandido.*
*Mi corazón es tierno como un niño dormido.*
*Ruega por mí que tengo alma de evangelista, sangre de aventurero.*
*¡Ruega por mí que nunca tuve un smoking!*
*Por mí que heredé el perro de Carlitos Chaplin*
*y amo las altas torres florecidas de trinos*
*y creo en Norteamérica y en la voz de los órganos*
*y en el cinematógrafo, y en el box, y en ti.*
*Hoy quiero ser creyente y llegar a tu lado*
*apartando la gente y apartando la rima y cantarte con una*
*voz tan simple y tan alta como la de la luna.*

*(Poema para la virgencita del teatro Cervantes.)*

En 1929, con el producido del premio Municipal, cumple con el sueño de todo escritor hispanoamericano de aquel tiempo: viajar a Europa. La casi totalidad de *La calle del agujero en la media,* publicado al año siguiente, está impregnado de ese deslumbramiento. Pero contrariamente a otros escritores argentinos, que hipnotizados por París abandonaron sus particularidades nacionales, González Tuñón las afirma. No importa que retrate el boulevard Saint Michel, hable del Riachuelo de la Villette o fotografíe los edificios de Montmartre. De todas maneras, por sorpresa, asomará en su poesía, como ocurre en la película *Blow Up* con un personaje inesperado, palabras, trazos de contrabando que recuerdan otras gentes y otra ciudad que han quedado del otro lado del Atlántico. Y así, mientras dibuja una especie de postal de Montparnasse, se desliza el porteño que escribe:

*Vengo de Buenos Aires, digo a mis amigos desconocidos,*
*de Buenos Aires que es tres veces más grande que París*
*y tres veces más pequeña.*

*Y aunque mi sombrero y mi corbata y mi espíritu canalla*
*sean productos perfectamente europeos*
*soy triste y cordial como un legítimo argentino.*
*Nosotros tenemos además estaciones abandonadas, pozos de petróleo*
*y escuelas rurales como en los cuentos de Francis Bret Harte.*
*Pero lo que no tenemos es la alegría verdaderamente constante,*
*la risa pura, el corazón verdaderamente libre.*
*Yo quisiera interrumpir todas las conversaciones telefónicas*
*para ver si encuentro una palabra, una sola palabra para mí*
*y abrir toda la correspondencia del mundo por ver si alguien,*
*una sola persona, tiene un recuerdo, un solo recuerdo para mí.*

*(Escrito sobre una mesa de Montparnasse.)*

En los años siguientes González Tuñón fue corresponsal en Brasil y en el frente de la guerra del Chaco entre Bolivia y Paraguay. Fundó en Buenos Aires la revista *Contra,* y a causa de un poema suyo publicado en sus páginas fue detenido y procesado. Recobró su libertad bajo caución juratoria, y en 1934 arribó por primera vez a España, donde se enteró de la sentencia que le esperaba en su patria: dos años de prisión condicional por incitación a la rebelión. Luis Araquistain, César Arconada, Ricardo Baeza, Federico García Lorca, León Felipe, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Maruja Mallo, Miguel Hernández, Arturo Serrano Plaja y Victorio Macho, entre otros, firmaron un manifiesto de protesta que a instancias de César Vallejo se reprodujo semanas después en París con las firmas de André Gide, Henri Barbusse, André Malraux, Heinrich Mann, Louis Aragon, Ana Seghers, Jean Cassou, Waldo Frank, Pablo Neruda y Vaillant Couturier, entre muchos.

Rápidamente se integró al mundo intelectual madrileño y se sintió profundamente conmovido con la represión del levantamiento de Asturias. La ideología se unía en este caso al origen de sus abuelos:

*En Mieres nació mi abuelo,*
*mi abuela en Pola de Siero.*
*La capital de mi sangre*
*se debe llamar Oviedo.*

El resultado de ese choque con la realidad fue un nuevo poemario, esta vez duro y combativo: *La rosa blindada.*

«En el prólogo de aquel libro que hizo decir a Pablo Neruda 'Raúl fue el primero que blindó la rosa', aunque creo que esto es discutible —recordaría años más tarde—, manifesté que en mí coexisten dos constantes tanto en mi obra como en mi vida: la poesía como diálogo del

hombre con su tiempo y como aventura total del espíritu, que continúan configurando mi actitud poética al margen de todo sectarismo» [5].

Y era cierto, porque mientras por un lado escribía poemas como:

*Estaba toda manchada de sangre.*
*estaba toda matando a los guardias,*
*estaba toda manchada de barro,*
*estaba toda manchada de cielo,*
*estaba toda manchada de España.*

*(La libertaria.)*

*El «Roxu» llegó al cuartel*
*y ocho fusiles pusieron*
*ocho condecoraciones*
*de sangre sobre su pecho.*
*La sangre cayó a la tierra*
*de la cuenca de su pecho.*
*La tierra se fecundó*
*con la sangre del minero.*

*(La muerte del Roxu.)*

*La legión ha entrado a España.*

*Hombre, cuida tu mujer,*
*obrero guarda tu casa.*
*Mira que vienen los lobos*
*con el desierto en el alma.*

*Pobre colono defiende*
*tu finca, la hipotecada,*
*que no te van a dejar*
*ni verdura ni majada.*

*La legión ha entrado a España.*

*(Cuidado que viene el tercio.)*

trabajos profundamente politizados, comprometidos, de línea y métrica popular, por otro lado continuaba escribiendo temas como *Lluvia*:

*Entonces comprendimos que la lluvia también era hermosa.*
*Unas veces cae mansamente y uno piensa en los cementerios abandonados.*
*Otras veces cae con furia y uno piensa en los maremotos*
*que se han tragado tantas espléndidas islas de extraños nombres.*
*De cualquier manera la lluvia es saludable y triste.*
*Sus tambores acunan nuestras noches y la lectura corre a su lado por los canales*
*[del sueño.*

[5] SALAS, HORACIO: *Ob. cit.*, pág. 104.

o el *Blues de las adolescentes*:

*A la hora en que yacen entornadas las ventanas de los chalets.*
*A la hora blanca, a la hora dorada*
*a la dulce hora en que parten los veleros hacia las islas*
*las adolescentes salen del agua clara*
*las adolescentes se tiran sobre la arena*
*las adolescentes tienen la voz húmeda*
*las adolescentes escuchan el cálido blues de las melodías*
*las adolescentes maduran sus senos*
*mientras las flores llenan todo un rural aroma*
*mientras las cigarras, ah las cigarras cantan en lo alto de las palmeras.*

De aquellos días data su amistad con Federico García Lorca, con Rafael Alberti, con Manuel Altolaguirre, con León Felipe, quien conseguiría la tribuna del Ateneo de Madrid para que Raúl leyera sus poemas de *La rosa blindada*. También por entonces se solidificó su amistad con Pablo Neruda, que habría de afirmarse aún más en los años posteriores. Este dejaría un nítido testimonio en uno de sus poemas de *España en el corazón*:

*Yo vivía en un barrio*
*de Madrid, con campanas,*
*con relojes, con árboles.*

*Desde allí se veía*
*el rostro seco de Castilla*
*como un océano de cuero.*

*Mi casa era llamada*
*la casa de las flores, porque por todas partes*
*estallaban geranios; era*
*una bella casa*
*con perros y chiquillos*

*Raúl, ¿te acuerdas?*
*¿Te acuerdas, Rafael?*

*Federico, ¿te acuerdas*
*debajo de la tierra,*
*te acuerdas de mi casa con balcones en donde*
*la luz de junio ahogaba flores en tu boca?*

*(Explico algunas cosas.)*

Tuñón sería también—en buena medida—el responsable del vuelco que habría de producirse en la poesía de Miguel Hernández hacia una temática más enraizada con su circunstancia política, tal como lo confirma Andrés Sorel en su libro *Miguel Hernández, escritor y poeta de la revolución,* Bilbao, 1976. Por su parte, él narró así aquellos acontecimientos:

«En ese tiempo Neruda dirigía la revista *Caballo Verde* con resabios surrealistas. Aunque no era lo que se puede decir un artepurista, estaba entonces al margen de toda idea de poesía comprometida, como se dice ahora, aunque siempre la hubo. Miguel Hernández, que había sido estimulado por él y por Aleixandre a su llegada de Orihuela, y también por el grupo de católicos de izquierda de la revista *Cruz y Raya,* encabezado por José Bergamín, ya había hecho conocer los poemas de *El rayo que no cesa.* Continuaba la línea de una retórica muy brillante. («Extraordinario muchacho de Orihuela», como lo había designado Juan Ramón Jiménez), pero trabajaba dentro de las formas tradicionales hispánicas. El me oyó discutir alguna vez con Neruda. Yo estaba muy dolido por el drama de la cuenca minera, ecos trágicos de la tremenda represión llegaban todavía en forma casi diaria a Madrid y, por boca de la 'Pasionaria', yo conocía muchos detalles de esa represión y del levantamiento de pocos meses antes. Yo reiteraba aquellas palabras de Jacques Roumains, el gran poeta haitiano a quien luego conocería en París y que es el autor de la novela para mí más bella y conmovedora de América Latina, de nuestra América: *El gobernante del rocío.* La frase es de su ensayo *La poesía como arma,* y expresa: "Hay momentos en la historia del mundo en que la poesía deviene un arma, puede y debe convertirse en un arma".

»Miguel me dio una cita en una tabernita cercana a Correos. Tenía los ojos llenos de preguntas. Yo insistía en la posibilidad de una eventual interpretación poética en determinados hechos sociales, y le insistía en que el caso es buscar la forma que corresponda mejor al contenido y hacerlo con la mayor dignidad y autenticidad posible. No sé si aquel día Miguel quedó convencido, aunque más tarde tuve motivos para pensar que sí» [6].

Y agrega más adelante:

«Otro de los recuerdos inolvidables que guardo de esos días es que a fines de noviembre (de 1935) Federico organizó un banquete en mi honor, en la tasca de siempre, en la calle de la Luna. Allí estaban todos los amigos de la cervecería de Correos. Fue cuando Miguel Hernández, al final, pasó por debajo de la mesa un papel a Gerardo Diego con el poema dedicado a mí, totalmente distinto en cuanto a temática, lejos ya del tono elegíaco. Y sorprendió muchísimo a todos. Diego lo leyó subido a una silla:

*Raúl, si el cielo azul se constelara*
*sobre sus cinco cielos de raúles*
*a la Revolución sus cinco azules*
*como cinco banderas entregara.*
*Hombres como tú eres pido para*
*amontonar la muerte de gandules,*
*cuando tú como el rayo gesticules,*
*y como el rayo al rayo des la cara.*

[6] SALAS, HORACIO: *Ob. cit.,* pág. 95.

*Enarbolado estás, como el martillo,*
*enarbolado truenas y protestas,*
*enarbolado te alzas a diario*
*y a los obreros de metal sencillo*
*invitas a estampar en turbias testas*
*relámpagos de fuego sanguinario* [7].

A los pocos meses de su regreso a Buenos Aires—como se sabe—estalló la guerra civil, y González Tuñón volvió a España, esta vez como corresponsal. En ese carácter visitó los frentes de Jarama y Utrera, fue testigo de la defensa de Madrid, recorrió Barcelona y Valencia y participó activamente en el Segundo Congreso Internacional en Defensa de la Cultura, del que tomaron parte nombres como Bertolt Brecht, César Vallejo, Jacques Roumains, Langston Hughes, Ilya Erhenburg, André Malraux, Robert Desnos. A fines del treinta y siete retornó a Hispanoamérica junto con Pablo Neruda, que había sido cesado en su cargo de cónsul por su defensa de la República. Durante el trayecto el chileno habría de escribir *España en el corazón* y el argentino *La muerte en Madrid,* libros ambos signados por un mismo sentimiento, una idéntica preocupación, una temática común.

*Murieron todos los niños sin preguntar de qué y por qué morían.*
*A las diez de la noche los aviones negros arrojaron bengalas*
*como en la verbena.*
*Al espía que hizo señales desde una ventana le agujerearon*
*el cráneo.*
*La muerte con traje de luces dio varias vueltas por la ciudad.*
*A las diez y dos minutos un estruendo redondo siguió a cada silbido.*
*Los tranvías se lanzaron a la carrera de un especial azul agonizante.*
*El primer muerto falso fue un maniquí desvelado amarillo.*
... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ...
*Los periodistas extranjeros hacían cola para ver*
*a la primera señorita muerta.*
*Los pianos cerrados de pronto con el ruido*
*del féretro desplomado,*
*el olor del jardín mezclado al del humo y la carne chamuscada,*
*el hombre que precisamente a esa hora va en busca de la comadrona,*
*la estatua sin cabeza con un letrero que decía:*
*«Peluquero de señoras»,*
*el ladrido de los perros más solos que nunca al fondo*
*de los corredores,*
*todo pasó rápidamente como en el cine cuando*
*aún se oía el zumbido de la avispa gigante.*

*(Los niños muertos.)*

[7] SALAS, HORACIO: *Ob. cit.,* pág. 76.

*No preguntaron.*
*Así vinieron,*
*nadie los llamó.*
*Un día llegaron a morir en los muros de la ciudad sitiada,*
*de la que sólo vieron sus orillas.*

*(Los voluntarios.)*

González Tuñón pasará más de cinco años en Chile, regresará a Buenos Aires; pero a partir del impacto feroz de la contienda, su poesía, ya para siempre, será un entramado donde lo social y lo político habrán de entrecruzarse con una actitud lírica regida por la nostalgia y la ternura. El compromiso le hará forzar en algunas oportunidades su ritmo poético para adecuarse a determinadas circunstancias coyunturales y en esos momentos se producirán ciertos baches en su obra, pero se tratará siempre de caídas espaciadas que prácticamente se disuelven, se esfuman, bajo el peso de un trabajo cuyo conjunto es coherente y sostenido.

Lo que no podrá eludir nunca será la temática ciudadana de sus primeros libros, y a ella habrá de volver una y otra vez, transformándose en el cronista encargado de rescatar personajes y estampas de un pasado cercano. A veces sus poemas parecerán fotogramas de una vieja película muda y en otras oportunidades semejarán un inventario de la ciudad perdida. Así en *A la sombra de los barrios amados,* de 1957, anota:

*Todo se ha ido ya, los verdes años,*
*el almacén, la ochava, la fregona,*
*El Ainenti, la guerrilla literaria,*
*el caricaturista de café, la yiranta,*
*las «Camas desde un peso», la kermesse,*
*el varieté, el vendedor de globos,*
*Yrigoyen, Alvear, los presidentes*
*que antes andaban solos por la calle...*
*Todo aquello que cabe en el recuerdo.*
*La nostalgia es un cuarto donde habita el olvido.*

*(El «Puchero misterioso».)*

O le escribe a su hijo Adolfo Enrique en su *Poema para un niño que habla con las cosas:*

*Toma este mundo, cuídalo.*
*Es una cosa seria y es una simple cosa.*
*Conquístalo, contémplalo, ámalo para siempre,*
*musical niño mío,*
*predilecto del pan y de la rosa.*
*Te lo regalo, es tuyo.*
*Y te regalo un barco,*
*y te regalo un barco dentro de una botella.*

*Una bota de vino*
*que vino del Mesón del Segoviano.*
*Un farol marinante.*
*Las golondrinas y las mariposas.*
*Una sirena anclada en un estante.*
*La bandalisa de los circos pobres.*
*La luna en el espejo.*
*Un mapa, un numeroso y palpitante mapa,*
*un mapa con las rutas*
*que siguiera Juancito Caminador, tu viejo.*
*La Esperanza.*
*Y una caja de música que traje de la estrella.*

Como una constante, González Tuñón exhuma los elementos de una mitología ciudadana, en donde lo sencillo, lo popular, juega un papel protagónico. La recurrencia al tango y a los sucesos cotidianos, a los personajes anónimos, no responde a una postura *snob* o populista. Igual que muchos otros poetas de Buenos Aires, González Tuñón busca elaborar —a falta de una historia real asentada en una trayectoria de siglos, como ocurre con las ciudades europeas—una biografía mítica, donde un payaso famoso pueda alcanzar más importancia tal vez que un gobernante y donde un vendedor de diarios contribuya a cimentarla de una manera más honda que un militar heroico.

Desde sus comienzos, Buenos Aires, edificada en tierra llana, carente de una cultura anterior a la conquista, desprovista de paisaje, recurrió a la mitología popular para asentar esa precaria historia que iniciaba. Y sus poetas más auténticos advirtieron que no se podía cantar lo inexistente y por ello buscaron sus motivos en las historias simples y en los seres sin nombres en los textos; hicieron suyos a los ídolos del pueblo e incorporaron la cadencia del tango a la poesía, a veces incluso sin darse cuenta.

«El porteño es el tipo de una sociedad individualista, formada por individuos yuxtapuestos, aglutinados por una sola veneración: la raza que están formando», escribió Raúl Scalabrini Ortiz, camarada generacional de González Tuñón, en su libro *El hombre que está solo y espera,* de 1933, uno de los textos esenciales para comprender el espíritu del habitante de la capital argentina. Y Jorge Luis Borges, en uno de sus más famosos poemas, *Fundación mítica de Buenos Aires,* escrito pocos años antes, también viene a confirmar la tesis de que los poetas estaban en aquel momento buscando elaborar una historia que sirviera igualmente para los criollos con varias generaciones en la Argentina como para los recién llegados que todavía añoraban el verde del paisaje gallego, el color del Mediterráneo frente a Génova o Nápoles o los fríos inviernos de Polonia. De ahí que no resulte extraño que ante esta perspectiva lo cotidiano se transformara en la única vivencia compartida y el barrio llegara

a convertirse en un tema esencial de la poesía argentina. Tal vez porque donde la conjunción entre viejos criollos e inmigrantes recientes se advirtió con mayor nitidez fue—precisamente—en los suburbios ciudadanos, allí donde también se iban macerando las peculiaridades de un idioma que mezcló y transformó heterogéneamente al castellano. Así junto a los arcaísmos hispánicos propios de los antiguos criollos y en especial de los hombres de campo, de los gauchos, aparecieron vocablos que repetían nostálgicos gallegos, andaluces o astures, y también las palabras de esa jerga extraña que trataban de hablar los italianos recién llegados para hacerse entender con los nativos, y los giros que—dificultosamente—trataban de imitar los judíos de Europa Central que habían llegado al Plata en busca de paz y trabajo, escapando de feroces *pogroms*. Al respecto, no parece ocioso recordar que, de acuerdo con los datos brindados por los censos de población efectuados entre 1869 y 1914, el número de extranjeros radicados en la ciudad de Buenos Aires superaba varias veces al de los argentinos.

El arrabal poblado de conventillos, donde se hacinaban numerosas familias en una sola casa, a un promedio de una por habitación, haría surgir las nuevas pautas de un mundo edificado junto a la enorme ciudad; y de ese conglomerado recién nacido tomarían los poetas los elementos característicos de la flamante poesía ciudadana, que habría de constituir más del 70 u 80 por 100 de la poesía argentina de esos años.

González Tuñón fue primero testigo, cronista, y luego, con el paso de los años, lúcido evocador de aquella ciudad de casas bajas que acababa de iniciar su desarrollo industrial.

En el prólogo a *La luna con gatillo,* antología de su obra publicada en 1957, escribió: «Vivo en constante estado de exaltación lírica. Pero no me interesa tan sólo este delicado y a veces duro oficio de poeta: la poesía no tendría mayor sentido para mí en este momento sin la lucha por "cambiar el mundo" como quería Rimbaud.» Y esta actitud militante, tenaz, permanente, provocó desde comienzos de la década del treinta su alejamiento de los centros de la política cultural. A pesar de que sea cierto que—como escribió Héctor Yánover, su lúcido biógrafo—«quien no lo ha leído no ha leído poesía argentina», González Tuñón no obtuvo a lo largo de su dilatada trayectoria ningún premio oficial: incluso sus colegas de la Sociedad Argentina de Escritores sólo se atrevieron a otorgarle un galardón en 1972, casi al fin de su vida. Ese mismo motivo hizo que todos sus libros se publicaran en pequeñas editoriales, en sellos en la práctica inexistentes, en los que la distribución era casi nula. Sin embargo, eso no pudo impedir que a partir de fines de la década del cincuenta buena parte de los poetas argentinos jóvenes comenzaran a tomarlo como modelo y maestro, tanto que en muchos su influencia llegó a pesar en

forma excesiva y por demás ostensible, rozando en varios casos el mero plagio.

Sólo algunas semanas después de su muerte apareció en Buenos Aires, con el sello de editorial Losada y un cálido epílogo del poeta paraguayo Elvio Romero, la primera antología de su obra en un tiraje masivo. Ahora, con prólogo del cubano Félix Pita Rodríguez, la Casa de las Américas de La Habana acaba de editar una completa antología que recoge trabajos de libros hoy inhallados y permite obtener una visión totalizadora de una obra singular que aún no ha logrado, más allá de las fronteras argentinas, la difusión que su calidad merece. La obra de un poeta que—como él mismo dijo refiriéndose a François Villón—inventó «un nuevo acento, una manera, un modo de tutear a Dios».—*HORACIO SALAS (Antonio Arias, 9, 7.º A. MADRID).*

[8] GONZÁLEZ TUÑÓN, RAÚL: *Poesías,* La Habana (Cuba), 1977.

## RUBENS: LA ESTETICA DE LO SUNTUOSO

El centenario del nacimiento de Pedro Pablo Rubens (1577-1640) ha dado lugar a la celebración de tres importantes exposiciones en Amberes, Florencia y Madrid, ciudades que son ricas en obras de Rubens y que poseen colecciones muy altamente representativas del artista. No hemos tenido ocasión de ver la exposición de Amberes, que, de acuerdo con los estudiosos del pintor y de su tiempo, parece haber sido la más completa de las presentadas. Sí hemos visto la exposición del Palacio Pitti de Florencia, que adolecía quizá de un cierto exceso en cuanto a presentación de cuadros y dibujos destinados a mostrarnos las dos vertientes, acerca de cómo se encuentran los géneros tradicionales de la pintura al aparecer Rubens y de cómo se proyecta la huella del artista en el horizonte pictórico de sus profesores. Ofrecía quizá la muestra del gran museo florentino el inconveniente de su abigarramiento; montada un poco escatimando el espacio, recordaba demasiado a las colecciones de arte del siglo XIX, más copiosas que bien presentadas.

## La exposición de Madrid

Por el contrario, la exposición que se ha abierto en el mes de diciembre y se cerrará en marzo de 1978, en el Palacio de Velázquez del Retiro madrileño, presentaba al espectador muchos más aciertos que defectos. Así, por ejemplo, el número de obras de Rubens, entre pinturas, dibujos y grabados, era realmente destacado, veintisiete en un conjunto de ciento sesenta y dos pinturas y siete dibujos de Rubens que hasta la fecha no habían sido expuestos. Los pintores que marcaban el entorno y el contorno en el que trabajó el artista eran ochenta. Pero aparte de estos datos, lo verdaderamente importante estaba constituido por la novedad, la presentación y el esfuerzo investigador y de montaje llevado a cabo.

## Rubens como novedad

La exposición del Palacio de Velázquez madrileño ofrecía algunos cuadros que no han sido contemplados con la intensidad y frecuencia con que muchos aficionados hubieran deseado. Así, por ejemplo, el cuadro que ha constituido el cartel y frontispicio de la exposición, procedente de la colección del Infante don Sebastián de Borbón y Braganza, representando la lucha de Sansón y el león, obra llena de interés, no sólo histórico y cultural, sino también plástico, por la extraordinaria dinámica de la composición y el ajuste cromático de las figuras y del fondo de paisaje en que se mueven. Otros cuadros, como «Susana y los viejos», procedente de la Real Academia de San Fernando de Madrid; «La contemplación mística de San Agustín», del mismo origen; el «Retrato de la Condesa de Arundel», procedente del Museo de Arte de Cataluña, y «El Duque de Lerma», recientemente integrado al Museo del Prado, eran obras que se han visto muy escasamente y que todavía significan para el espectador hallazgo y sorpresa.

Lo mismo con algunos cuadros, que aun perteneciendo a museos y colecciones públicas, han sido escasamente exhibidos, y mucho más en las extraordinarias obras que teniendo su origen en colecciones privadas venían por primera vez a esta exposición tras el estudio que reforzaba su atribución y con todos los honores que su presencia requería.

No sólo Rubens, sino también su tiempo se constituía en esta muestra madrileña en una cantera de encuentros, en donde obras de una gran calidad plástica llevadas a cabo por los artistas que se movieron en su estela o que fueron sus precedentes o recibieron su influencia tenían igualmente en esta ocasión su cumplida exhibición y su marco adecuado.

A este respecto, la imagen costumbrista del «Carnaval» de Caulery o el bodegón de Alexandre Adriaenssens son otras tantas referencias que el aficionado contempla con verdadero agrado.

## La presentación de la exposición

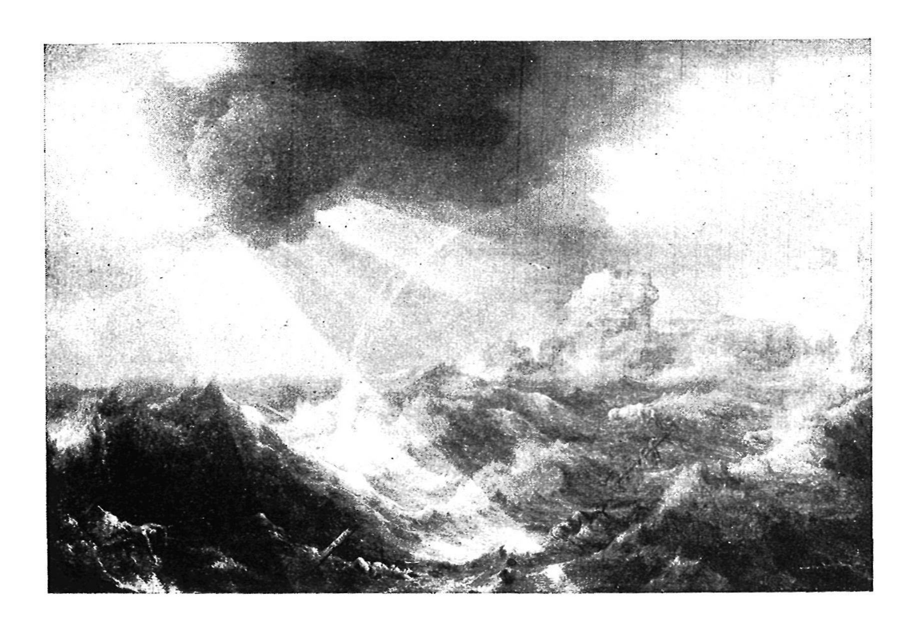
Realizada a fin de año con la serie de características condicionantes que establecen unos presupuestos en trance de extinción y con las exigencias que requería un acontecimiento de esta magnitud, la presentación de la obra está llevada a cabo con dignidad en el gran espacio despejado que marca el Palacio de Velázquez, dentro de unas condiciones de visualización óptimas y sobre todo con una presentación muy sobria, en la que se ha dejado completamente que sean los cuadros los que se expresen a través de su lenguaje de formas.

Considerando que Madrid presenta la más importante de las exposiciones de Rubens que pueden verse en las salas del Museo del Prado, era muy difícil conseguir una muestra que diera la dimensión exacta de la genial suntuosidad del maestro flamenco. Pero quizá el gran acierto haya sido la sobriedad con que las obras están presentadas y la sencillez del entorno; los cuadros, tanto los de Rubens como los de sus discípulos y seguidores, están presentados sin ningún tipo de actitud enfática; la contemplación de esa obra maestra que se llama «La Virgen rodeada de santos», procedente del Museo del Prado de Madrid, o el espléndido «Cristo en la cruz», procedente de una colección privada, o la esplendorosa obra barroca «El martirio de San Andrés», vienen a convocar nuestra atención y nuestra mirada como si hubieran estado presentadas en una galería habitual o en un anticuario. Y al mismo tiempo, sin recurrir a la formación de espacios innecesarios y sin amontonar las obras, se hace posible un itinerario visual que rehúye los efectismos y facilita la integración y la identificación con el mundo del artista.

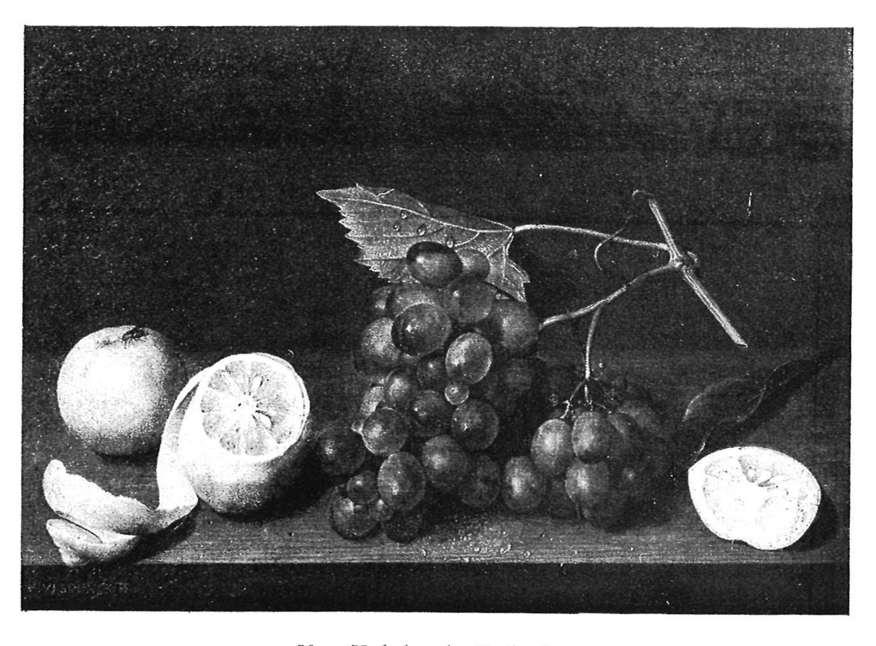
En este mismo sentido, hay que recoger, junto a la presentación, el esfuerzo investigador y de montaje, en el que ha desempeñado un importantísimo papel el comisario de la exposición, Matías Díaz Padrón, que ha puesto en luz una importantísima selección del Museo del Prado, que se ha llevado a cabo siguiendo el criterio de dar a conocer aquellas obras de Rubens de reciente adquisición o que muy recientemente han sido identificadas como de su mano. En total, cuarenta y tres obras, dieciséis de ellas de Rubens, vienen a constituir, como resultado de búsquedas y pesquisas, la parte más importante de esta presentación de lo desconocido.



*Pourbous: Archiduque Alberto. Gobernador de los Países Bajos.*
*Fotografía cedida y autorizada por el Patrimonio Nacional.*



*Peeters: «El arca de Noé».*



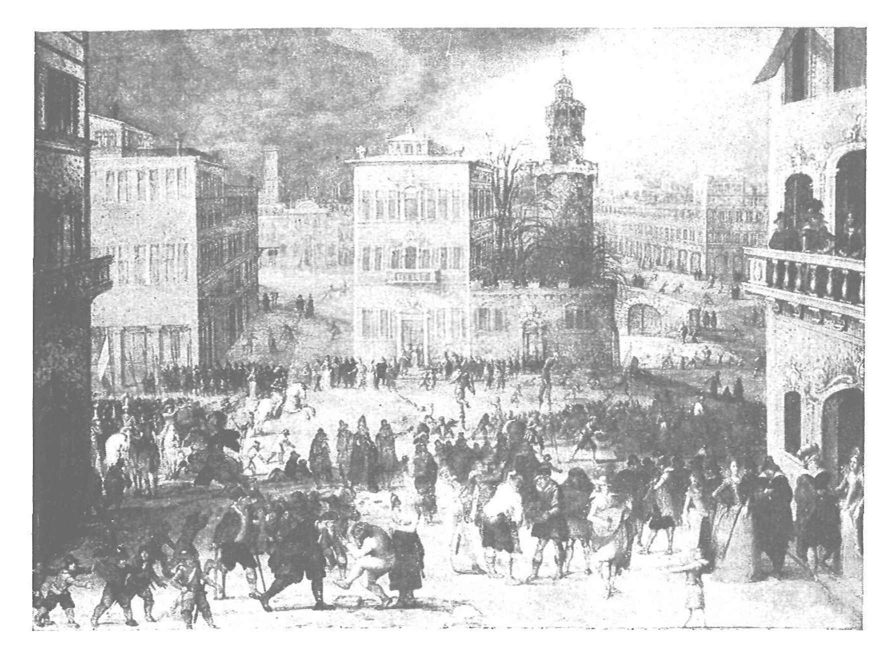
*Van Hulsdonck: Bodegón.*



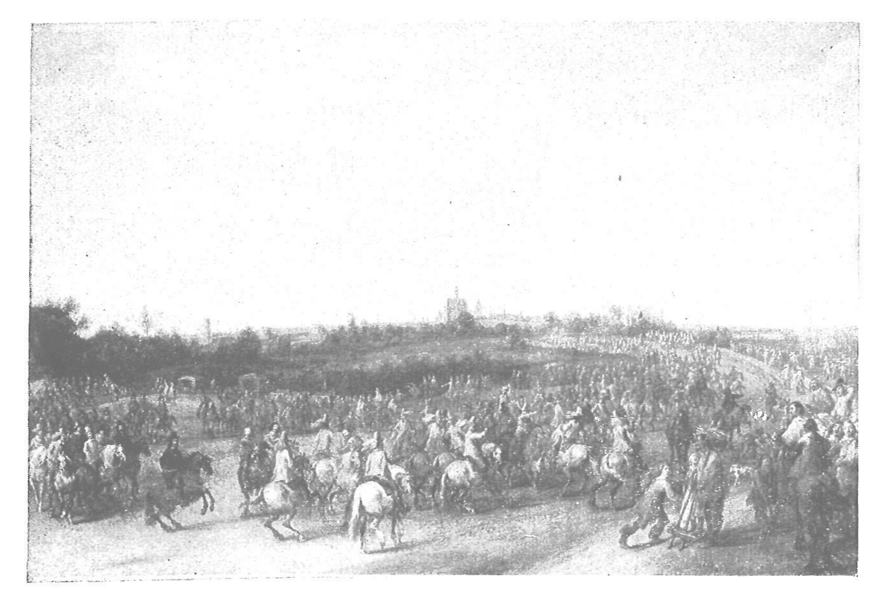
*Miel: «Soldados jugando a las cartas».*



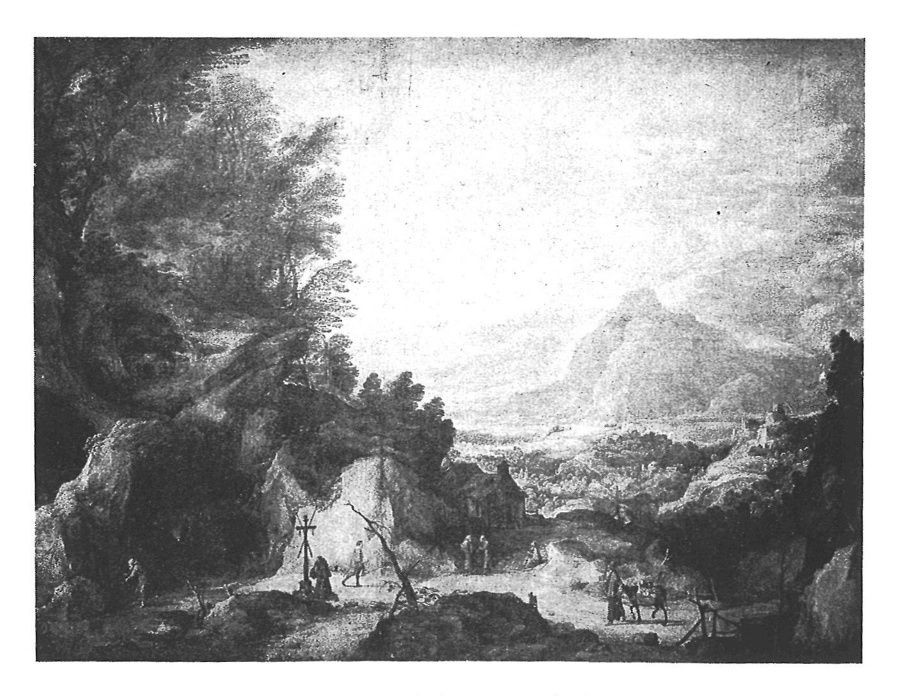
*Pourbous: Infanta Isabel Clara Eugenia, Gobernadora de los Países Bajos.*
*Fotografía cedida y autorizada por el Patrimonio Nacional.*



*Caulery: «Carnaval».*



*P. Suayers: «Entrada del archiduque Leopoldo-Guillermo en la ciudad».*



*Momper: «Paisaje con ermitaños».*

Las entidades y organismos que han colaborado en la muestra han sido las Reales Academias de San Fernando de Madrid y de San Carlos de Valencia, los Bancos Español de Crédito y Urquijo, la Biblioteca Nacional de Madrid, las catedrales de Málaga, Sevilla y Vitoria, la Fundación Lerma de Toledo y la Fundación de San Andrés de los Flamencos de Madrid, el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, el Nacional de Escultura de Valladolid, los Museos Reales de Bruselas, el Patrimonio Nacional Español y los Museos de Bellas Artes de Bilbao, Cádiz, Sevilla y Valencia, así como un conjunto de cuarenta colecciones particulares, veintisiete de Madrid y trece en provincias, que han facilitado la presentación pública de obras, algunas de ellas de excepcional importancia.

El catálogo de la obra es un conjunto ampliamente ilustrado, en el que las notas sobre los artistas y las obras presentadas representan la reunión de un valiosísimo material de estudio. Es una colección de excepcional calidad la que ha reunido la Dirección General del Patrimonio Artístico del Ministerio de Cultura y es un valioso documento el catálogo que da cuenta del esfuerzo realizado y de la serie de expertos y coleccionistas, muchos de ellos desinteresadamente, que han contribuido a hacerla posible.

## Un mundo suntuoso y exuberante

Inteligentemente concebida esta exposición, revela lo que fue exactamente la época de Rubens. No sólo la gran culminación del estilo barroco y la época en la que se realizaron importantísimos cuadros religiosos y excelentes retratos de personalidades de la vida política y del mundo de las letras, sino que la época de Rubens es también el momento en el que parten y se afirman, en la manera como hoy los entendemos, muchos géneros excepcionales que han marcado una coordenada y una historia en el arte de la pintura. En torno de Rubens nace una manera distinta de concebir el retrato, que tiene en Van Dick a uno de sus más excepcionales realizadores. Nace igualmente la pintura de costumbres, el cuadro de batallas y de guerras, que si bien había tenido su precedente en el «cuattrocento» italiano, adquiere toda su brillantez genérica y toda su capacidad informativa y testimonial en este tiempo.

Pero si importante es lo que en una evolución poderosa ha llegado hasta nosotros, lo es mucho más aquello que marca la época, y que con ella señala sus grandes realizaciones y su posterior decadencia. Rubens es, en la gran síntesis de todo el mundo de imágenes que antes de él se

producen, el animador de un mundo de suntuosa exuberancia en el que toman vida las viejas leyendas de la antigüedad, los episodios del Antiguo Testamento y los elementos que marcan un año cristiano, visto con toda la carga proselitista de la contrarreforma. Desde el héroe helénico al santo visionario, pasando por toda la inacabable teoría de mitos, Rubens desvela los misterios del ser y del existir a través de una visión opulenta, casi mágica en la riqueza de las formas, un humanismo en el que el orgullo de ser hombre llega a rozar los límites de la soberbia. Formas opulentas, músculos poderosos, gestos de una arrogancia como no la habían conocido las épocas anteriores y tampoco los tiempos que los han seguido han llegado a plasmar riqueza en la concesión del paisaje, regusto maravilloso por el mundo de los objetos representado en la magia del bodegón, fantástico mundo que marca una época de plenitud en la historia del hombre y de su arte.

Esta es, tal como la vemos cuando se conmemora su centenario, la estética de lo suntuoso, a la que Rubens permaneció fiel, que encontró en él uno de sus más afortunados realizadores y que tuvo en su extraordinario aliento inusitado desarrollo.

Recorrer las salas del Palacio de Velázquez de Madrid ha sido, entre el invierno de 1977 y la primavera de 1978, no la fría conmemoración de una efemérides, sino la espléndida solemnidad del reencuentro y la visión de una excepcional pintura.—*RAUL CHAVARRI (Centro Iberoamericano de Cooperación. MADRID).*

## ANTONIO DE GUEVARA Y LA ESPAÑA DE SU TIEMPO

El profesor Agustín Redondo, de la Universidad de Tours, ha publicado una obra en francés con la que la crítica moderna hace justicia a la personalidad y obra literaria del obispo de Mondoñedo. *Antonio de Guevara et l'Espagne de son temps. De la carrière officielle aux œuvres politique-morales* (Genève: Droz, 1976).

En este trabajo, fruto de doce años de investigación sistemática y concienzuda, se nos da una dimensión más verdadera de Guevara, por tanto tiempo incomprendido y olvidado por la crítica. Frente a la imagen tradicional de un hombre de ideas cerradas, de rigor inquisitorial, de obispo preocupado por aumentar sus rentas, de predicador mediocre, de cro-

nista incapaz y de escritor sin talento, Redondo contrapone al hombre conciliador, responsable y veraz que desempeñó un papel importante en la España de su tiempo. Como «acteur et temoin de son temps» vive intensamente sus contradicciones íntimas, que son las de la época, y pone sus capacidades de escritor, orador y político al servicio del soberano y de la República.

La obra, dividida en tres partes, lleva una rica sección de apéndices con autógrafos y documentos originales y otra de fuentes y bibliografía. Aplica el método histórico y estudia el contexto político y sociocultural de la España de finales del siglo XV y principios del XVI. La primera parte estudia la herencia familiar, el ambiente humanístico que se respiraba en la corte, su bagaje cultural y la formación franciscana. Frente a los que, con Américo Castro, sostienen que Guevara es un resentido, Redondo prueba con abundante documentación que el clan de los Guevara tenía gran influencia en la corte. «Aussi, tout au long du XVe. siècle, et dans la première moitié du siècle suivant, les Guevara ont-ils été melés aux divers évênements politiques qui ont eu quelque influence sur le destin de la Castille et de l'Espagne» (pág. 43). El espíritu de clan y solidaridad, vivo entre los Guevara, explica la ascensión progresiva del doctor Guevara y de fray Antonio. Sobre el origen converso de éste, Redondo mantiene una actitud intermedia. Le parece sospechoso la frecuencia con que habla de la pureza de sangre de su familia, pero concluye así: «Il serait hasardeux d'affirmer que Antonio de Guevara avait du sang juïf dans les veines, mais il apparait qu'il y a des serieuses presomptions pour qu'il eu soit ainsi» (pág. 58). El ambiente cultural y humanístico de la sociedad española de principios del siglo XVI explica la pasión que fray Antonio tenía por los libros y su amor por la antigüedad y los autores clásicos. Incluso los menos instruidos desean tener acceso a esta forma nueva de saber, lo que explica las numerosas traducciones de obras clásicas que aparecen.

Respecto a la intervención de Guevara en el levantamiento de las comunidades, Redondo subraya el papel que tuvieron los monjes seduciendo e incitando los pueblos con sermones. La fama de orador que tenía fray Antonio le hace suponer que los gobernadores le encargaran el concertar la paz con los comuneros (pág. 130).

La segunda parte se dedica a estudiar las etapas de ascenso en la carrera oficial: predicador real, comisario inquisitorial, cronista y obispo. Examina con detalle la técnica del sermón según los preceptos dados por fray Martín de Córdoba en su *Ars praedicandi,* subrayando la libertad con que Guevara los sigue. De los veintitrés sermones recogidos en las *Epístolas familiares* (siete en la primera parte y dieciséis en la segunda), siete fueron pronunciados ante los religiosos, diez ante el emperador, dos ante

la emperatriz, dos ante la reina de Francia, Eleonor, uno ante la reina Germana de Foix y otro ante los gobernadores. Casi todos han sido retocados y reducidos antes de ser impresos, porque «va mucho, y muy mucho, de oír una cosa a leerla, y de leerla a oírla» (I, 20, 255). Respecto al estilo, se subraya que es el de un predicador de corte (pág. 211), y se caracteriza por el dualismo reforzado por antítesis, repeticiones, acumulaciones y el empleo de paranomasias y consonancias. Es de tradición franciscana el uso del *exemplum* y de la interpretación alegórica como medio de amplificación y de ayuda a la imaginación popular.

Las funciones inquisitoriales se examinan cuidadosamente. Dada la actitud moderada y conciliadora que siempre tomó con respecto a los moriscos de Granada y Valencia y en la Conferencia de Valladolid de 1527, en la que se examinaron las proposiciones de Erasmo, el autor concluye que es injusto tachar a fray Antonio de rigor y severidad, pues ni siquiera tenía alma de inquisidor. «Dans ses activités inquisitoriales, fray Antonio nous est apparu en effet, comme un être pondéré, recherchant la solution acceptable» (pág. 302). Incluso recomienda al inquisidor general, don Alonso Manrique, que se muestre clemente en el ejercicio de sus funciones. Prefiere convencer a los infieles que obligarles a recibir el bautismo, corregir en secreto que castigar en público (II, 19, 251). Redondo estudia detalladamente el papel de mediador que Guevara desempeñó en la entrevista de los moriscos valencianos con el emperador en Toledo y más tarde con los moriscos granadinos. Analiza el memorial del doctor Carvajal y las recomendaciones que se hacen para ir logrando la asimilación de éstos. No se sabe lo que el texto escrito debe a Guevara, pero debieron pesar mucho sus sugerencias y apreciaciones. En reconocimiento de su labor se le nombra en 1526 cronista imperial.

Muy interesante es el capítulo VI, dedicado a la obra perdida de Antonio de Guevara: *La crónica de Carlos V*. Frente a los que han venido sosteniendo que jamás escribió tal crónica (María Rosa Lida, Menéndez Pidal, Américo Castro, Morel Fatio), Redondo prueba que trabajó seriamente en ella y que algunas partes han sido plagiadas por Alonso de Santa Cruz y otras utilizadas como fuente directa por Sandoval. Fray Antonio figura como cronista oficial en los registros reales con un salario de 80.000 maravedís (Archivo de Simancas, *Quitaciones de corte,* leg. 8, y *Nóminas de corte,* legs. 2 y 3). Existe un documento en el que después de la muerte de Guevara, el guardián del convento franciscano de Valladolid, fray Juan de Guinea, remite al secretario imperial, Francisco de Ledesma, en virtud de una cédula del príncipe Felipe, regente en ausencia de su padre, la crónica escrita por Antonio de Guevara, perteneciente a la corona. Según este documento, la crónica comprendía 212 ho-

jas y 16 cuadernos, es decir, no se trata de simples notas dispersas, como dice Morel-Fatio, sino de un relato continuo, del que Santa Cruz parece ser el único en haberlo conocido y utilizado. Aplicando las características del estilo guevariano, Redondo va redescubriendo las partes plagiadas por Santa Cruz, que sería a partir de la página 164 del tomo I (pág. 321). Sandoval parece no haber utilizado la crónica de Guevara, sino el borrador o simples notas del franciscano. «Quoi qu'il en soit, il est incontestable que les lettres reproduites par Sandoval proviennent directement des papiers de l'historiographe impérial et non de la chronique de Santa Cruz, puisqu'elles renferment des passages guévariens qui ne sont pas dans l'histoire du cosmographe» (pág. 325).

Como coronamiento de su carrera oficial, Guevara es nombrado obispo de Guadix en enero de 1528 y más tarde obispo de Mondoñedo. Prelado cortesano, fiel servidor de Carlos V, gusta de la vida de corte y de relacionarse con los grandes señores de Castilla, los cuales buscan sus consejos y amistad para aparecer en la crónica que escribe el franciscano. Frente a los que le atacan de obispo pleiteante, Redondo resalta su actitud conciliadora y su celo en luchar contra ciertas prácticas musulmanas. Obispo activo, defiende los intereses de su obispado y de las iglesias de su diócesis contra los aristócratas, pero no inicia pleitos, sino que saca adelante los heredados. Como obispo de Mondoñedo, se destaca su labor pastoral (constituciones sinodales de 1541), sus funciones de consejero y desplazamientos a la corte y la actividad literaria.

La tercera parte de la obra (capítulos del IX al XI) se centra en la influencia política a través del *Marco Aurelio y el Relox de príncipes*. Analiza las circunstancias de la gestación de ambas obras, las fuentes, el éxito alcanzado, el fin didáctico-moral y las ideas políticas, destacando la oposición al imperialismo, la sátira que hace de la guerra de conquista y la lucha en favor de una justicia más humanizada (pág. 648). Estudia también las cualidades que, según Guevara, deben brillar en el monarca y sus ideas sobre la educación y la familia. Redondo considera a fray Antonio un teórico que no pierde de vista las realidades y problemas de su tiempo (pág. 690). El éxito de su obra se explica por las numerosas ediciones y la fusión de tres elementos: propósito moral, historias peregrinas y alto estilo. Contribuyeron al renombre de su obra las cartas de amor y la verdad humana de Marco Aurelio.

Respecto a las fuentes y los errores de Guevara, el autor llega a la conclusión de que localiza bastante correctamente la fuente usada pero a veces da el texto incompleto, o lo modifica por su tendencia a la amplificación, o lo atribuye a otro autor, bien real o imaginado. A veces las inexactitudes proceden de que no usa fuentes de primera mano, o a faltas de impresión. Redondo se inclina a pensar que las *Cartas censoriales*

del bachiller Rhua no fueron dirigidas al destinatario y que deben usarse con precaución, pues el mismo Rhua se hace eco de afirmaciones tenidas por verídicas por los de su tiempo pero que no lo son.

El pensamiento político de Guevara refleja las contradicciones de su época. Subordina la política a la moral. Habiendo asistido a la represión anticomunera, a las injusticias cometidas contra los moriscos e indios y conocedor de los excesos inquisitoriales contra los comuneros, insiste que el príncipe debe velar para que los jueces sean íntegros, misericordiosos y humanos. Exalta la figura del rey, pero subordina su poder al bien común y a la ley. Debe ser modelo de virtudes, «padre y pastor que gobierna a cristianos y se deja ganar por la razón universal». Debe ser *conversable,* fácil para mantener contactos con sus súbditos, conocer sus necesidades y ganar su afecto. «La vida del príncipe, resume Guevara, no es sino un relox que concierta a toda la república.»

Por último, Redondo estudia la arenga del Villano del Danubio, uno de los trozos más célebres del *Marco Aurelio* y del *Relox de príncipes.* Como el padre Las Casas, considera injusta la conquista de los españoles en el Nuevo Mundo (pág. 678). El imperialismo para Guevara lleva en sí mismo su propia condenación porque supone la violación de la justicia y no puede desarrollarse más que por la violencia. La influencia que este discurso tuvo en su tiempo lo resume el autor así: «Il est fort possible, par conséquent, que le discours du villano ait contribué au réveil des consciences et ait joué un certain rôle dans les mesures humanitaires que la Couronne essaya de faire passer dans les textes et que les défenseurs des Indiens, comme Vasco de Quiroga, préconisèrent.»

Resumiendo, la obra de Redondo, extensa (tiene 883 páginas), erudita, ricamente documentada y bien escrita en un francés elegante y sencillo de leer, es imprescindible y valiosísima para los estudiosos de Guevara por ser la mejor aportación que en muchos años se ha hecho a los estudios guevarianos. Redondo nos redescubre la figura del cortesano franciscano con su verdadera dimensión humana y su fecundidad literaria. Es obra recomendable y necesaria para todos aquellos que deseen conocer mejor la realidad político-social de Castilla en los siglos XV y XVI.

En la bibliografía abundante que recoge notamos la ausencia de las dos últimas obras aparecidas sobre Guevara, la de Ernest Grey, *Guevara, a Forgotten Renaissance Author,* publicada por Archives Internationales d'Histoire des Idées, Series Minor, 4, 1973, y la del profesor J. Jones, *Fray Antonio de Guevara,* publicada en 1975 en la colección Twin, Estados Unidos.—*PILAR CONCEJO (Ohio Wesleyan University. DELAWARE 43015. U. S. A.).*

# SOBRE "HIJO DE HOMBRE", DE ROA BASTOS

En la discusión en torno a la obra del paraguayo Roa Bastos *Hijo de hombre* [1], dos aspectos han sido objeto especial de la crítica: *a)* lo problemático de considerar a esta obra como una novela; y *b)* el problema del personaje-narrador.

Con Manuel de la Puebla [2], podemos resumir así las objeciones formuladas en el primero de estos casos:

1) *Kurupí,* cuento inicial de *Madera Quemada,* había sido pensado originariamente como un capítulo de *Hijo de hombre;* sus personajes y asunto se contienen en el capítulo IX, «Ex combatientes».

2) Los capítulos I y V de *Hijo de hombre* figuran como relatos independientes en las antologías *Los pies sobre el agua* y *Cuerpo presente.*

3) Los nueve capítulos que integran la novela, si bien vinculados entre sí, tienen separadamente absoluta autonomía argumental y formal.

Manuel de la Puebla resume sus reservas en las siguientes frases [3]:

> «Después de conocer la obra total de Roa Bastos se advierte que el narrador paraguayo posee una visión total y coherente; que examina una realidad palpable, pero que prefiere presentarla en forma fragmentada, como visiones distintas, en momentos e iluminaciones distintos; cambiando el foco iluminador. El es más cuentista que novelista y opinamos que a pesar del éxito y difusión de la novela *Hijo de hombre,* el género predilecto suyo es el cuento.»

En lo que se refiere al segundo de los puntos mencionados, ha acabado por imponerse la opinión del doble personaje-narrador, en los capítulos impares el teniente Miguel Vers, en los pares el narrador omnisciente, conclusión que Adriana Valdés e Ignacio Rodríguez [4], en referencia hecha a Benedetti [5], formulan como sigue:

> «Roa Bastos emplea con virtuosismo las diversas perspectivas de la narración en *Hijo de hombre.* Alterna la narración en primera persona (hecha por Vera en los capítulos I, III, V, VII y IX) y que es indispensable para darnos su visión explicativa "desmitificada" del mundo, con una visión épica, que exige la tercera persona, en los capítulos pares. Vera se presenta a través de una descripción psicológica detallada e intros-

---

1 Cito de la edición hecha por la *Revista de Occidente,* Madrid, 1969.

2 Ver Manuel de la Puebla: «El estilo de la narrativa de Augusto Roa Bastos», contenido en *Homenaje a Augusto Roa Bastos,* Nueva York, 1973, pág. 50.

3 Manuel de la Puebla: *Op. cit.*

4 Adriana Valdés e Ignacio Rodríguez: «Hijo de hombre»: el mito como fuerza social, en *Homenaje,* pág. 137.

5 Mario Benedetti: *Letras del continente mestizo,* Montevideo, 1967.

pectiva; los demás personajes que ocupan en algún momento el centro de la acción están presentados desde fuera... y nos resultan así, "hijos de sus obras", caracterizados por sus acciones.»

A mi juicio, es precisamente este contrapunto entre ambos capítulos —pares e impares—la unidad básica narrativa de la novela, ejemplificada magistralmente en los capítulos I y II; al primero, *Hijo de hombre,* se le ha dedicado enorme atención; el segundo, *Madera y carne,* ha sido analizado sólo de manera superficial, por lo que me parece pertinente hacer algunas consideraciones sobre el mismo.

La doble perspectiva va vinculada a dos escenarios, focos narrativos de la acción, que en ocasiones confluyen: Itapé y Sapukai; ambos pueblos, situados en el sudeste del país, están presentes incluso en el Chaco o en la capital mediante el recurso de hacer proceder a los protagonistas de uno u otro lugar. Doy a continuación sus caracteres antagónicos:

*Itapé* fue fundado en los tiempos de la colonia por un virrey español; en cierta medida encarna el progreso occidental, pues en él se han construido una estación de ferrocarril y una fábrica de azúcar; cuenta, además, con una iglesia en buen estado, y lo religioso desempeña un papel extraordinario, acabando por integrar las tendencias disidentes en el sistema; tal es el caso del Cristo leproso tallado por Gaspar Mora, al que, si primero se le negó la entrada en la iglesia, se acabó por bendecir en el cerrito de Tupá-Rapé. Itapé es el lugar natal de Miguel Vera y escenario del primero y último capítulos.

*Sapukai,* por el contrario, fue fundado en el año del cometa, 1910, por campesinos guaraníes; entre los fundadores se cuenta el abuelo de Cristóbal Jara o Kiritó, el antagonista de Vera. Se halla junto a un antiguo cementerio del tiempo de la colonia y en sus proximidades se eleva el cerro de Paraguarí, en el que la leyenda cuenta que el indio Zumé —en la versión sincrética el Pai Zumé—dejó sus huellas. Se da, pues, una integración en el pasado precolombino. Como ya indiqué más arriba, Kiritó va vinculado a este pueblo.

Si en la geografía de Itapé se nos habla del cerrito, sobre el que se levanta el Cristo, y del núcleo del pueblo con su iglesia y estación, la de Sapukai es más diferenciada, con una franca división en dos zonas: de una parte el ámbito de los representantes del sistema, una pensión, una iglesia sin torre, una taberna, una estación destrozada por una explosión; de otra el cementerio, la cabaña de un doctor ruso, la colonia de leprosos, las olerías constantemente abandonadas por la sequía o por la represión; el límite extremo del pueblo es el río Kaañavé. Los habitantes de la segunda zona de Sapukai representan al pueblo paraguayo: campesi-

nos—de habla guaraní— descalzos aquejados por la sequía; este pueblo sufriente aparece simbolizado fundamentalmente en los leprosos [6].

Itapé constituye una unidad cerrada; en Sapukai, por el contrario, se da un constante movimiento hacia el exterior que rompe el círculo estático.

En último término señalo el contrapunto de la perspectiva narrativa; al relato en primera persona de Vera, en el que refiere las historias oídas en su niñez al mendigo Macario Francia, sigue aquí la narración objetiva en tercera persona, externa a los personajes, con excepción de la protagonista femenina María Regalada; el narrador penetra en su intimidad mediante fórmulas como «María Regalada siente... teme... no se ha atrevido» (pág. 38). «No sabe por qué ha sucedido.» «No cesa de preguntarse» (pág. 49), etc.; en lo que a María Regalada se refiere, es inexacta, pues la afirmación citada más arriba, de Ignacio Rodríguez y Adriana Valdés, si bien es cierta en lo que se refiere a los representantes del sistema, el juez, el cura, el jefe político, el dueño de la taberna o el doctor ruso, caracterizado precisamente por su laconismo, no deja de ser sintomático que la única ocasión en que hable lo haga en un idioma incomprensible y en un estado de enajenación absoluta, al violar, borracho, en la víspera de su desaparación, a María Regalada.

El capítulo aparece enmarcado por dos secuencias en presente, el paso del perro por el pueblo dormido en las dos primeras y la vida cuotidiana de María Regalada en la última, entre las que se intercala el pasado en dos planos temporales diferentes: la represión del movimiento agrario de 1912 y la llegada del médico ruso, hacia 1914 ó 15, y su estancia en el pueblo por un tiempo impreciso.

De la represión quedan huellas en la iglesia sin torre, en el cráter de la estación que nunca acaba de rellenarse, en la conciencia culpable del delator, el ex telegrafista Atanasio Galván, ascendido luego a jefe político; cito de la página 42:

> «... en la noche del 1.º de marzo de 1912 había inmovilizado con su fogonazo la instantánea del desastre. Estarían viendo otra vez, de seguro, el convoy aprontado por los insurrectos al mando del capitán Elizardo, para caer por sorpresa sobre la capital con sus dos mil aguerridos expedicionarios, entre soldados de línea y campesinos. Hasta dos obuses de 75 tenían. Era la última carta de la revolución.
>
> ... El telegrafista Atanasio Galván... avisó al cuartel de Paraguarí, en poder de los gubernistas, lo que se tramaba.
>
> ... Fue entonces cuando el comando de Paraguarí lanzó la locomotora llena de bombas al encuentro del convoy rebelde. El choque no se produjo en pleno campo, como lo habían previsto los autores. La huida del maquinista de los insurrectos alteró la hora de partida, comunicada

[6] SEYMOUR MENTON: «Realismo mágico y dualidad en 'Hijo de hombre', en *Homenaje*, pág. 209.

por el telegrafista. El gigantesco torpedo... estalló en plena estación de Sapukai, produciendo una horrible matanza en la multitud que se había congregado a despedir a los revolucionarios. Luego vino la persecución y el metódico exterminio de los sobrevivientes.»

Según afirma Rodríguez Alcalá [7], hace referencia el autor aquí a un hecho histórico ocurrido en la manera y fecha citadas.

Desde un primer momento, Sapukai aparece, pues, vinculado al espíritu revolucionario y, consecuentemente, también los protagonistas de los capítulos pares: el padre de Cristóbal Jara, uno de los cabecillas revolucionarios del levantamiento agrarista, el mismo Cristóbal y sus compañeros Gamarra y Aquino, entre otros.

Aun cuando el pueblo parece vegetar en una somnolencia pacífica, se halla minado por el recuerdo de las víctimas y de la represión; el recuerdo permanece presente en el cráter dejado por la explosión y que nunca acaba de llenarse de escombros, en las tumbas del cementerio y, especialmente, en uno de los vagones que parece alejarse lenta e inexorablemente de la estación; más adelante se nos explicará que en él vive Casiano Jara con su mujer y su hijo desde su regreso al pueblo. (La vida de Casiano y su familia en los dos años que median entre la represión del levantamiento y el retorno a Sapukai será, precisamente, el argumento del capítulo IV.)

El pasado mediato del pueblo está presente en la historia del médico ruso que vivió durante algún tiempo en el lugar y desapareció repentinamente sin dejar huellas.

Este extranjero es arrojado de un tren, según se rumorea por haber querido robar un niño. En un principio se aloja en la pensión de Ña Lolé, pero acaba por establecerse en las afueras, construirse una cabaña y asentarse en Sapukai.

Los notables hacen conjeturas en la taberna sobre este personaje, cuyas características fundamentales son el laconismo, la mirada hacia adelante de sus ojos azules y su afición a la caña. Bien pronto se pone de manifiesto su profesión al operar a la hija del sepulturero, María Regalada, posiblemente de apendicitis, salvándole la vida.

El extranjero deja de ser el gringo para convertirse en el doctor. Ejerce la medicina con auténtico espíritu evangélico, sin aceptar honorarios, en el mejor de los casos mínimos. Sus pacientes le pagan en alimentos; uno de ellos le regala el perro.

Un buen día cambia su comportamiento; vuelve a frecuentar la taberna, a emborracharse, a exigir de sus pacientes tallas sagradas antiguas;

[7] HUGO RODRÍGUEZ ALCALÁ: «"Hijo de hombre", de Roa Bastos y la intrahistoria del Paraguay», en *Homenaje*, pág. 77.

cuando abandona Sapukai se descubren las estatuas de los santos degolladas. El doctor se ha convertido definitivamente en «el hereje».

La explicación nos la da María Regalada de manera indirecta. La muchacha ha tomado la costumbre de acudir todos los días a la cabaña del doctor, cuya comida y la de la colonia de leprosos fundada por el doctor prepara; atiende además la huerta, y esto incluso cuando al morir su padre ella lo sustituye como sepulturera.

Un día oye un golpe en la cabaña del doctor; mira por una rendija y lo ve arrodillado en el suelo, en el que yace la estatua de San Ignacio que su padre había regalado al médico en pago a la cura de la muchacha y había sido encontrada por el abuelo al cavar una tumba, y un montón de monedas de oro y plata.

En la víspera de la marcha del doctor, María Regalada acude a la cabaña como siempre; el doctor la viola y posee salvajemente mientras habla en un idioma incomprensible. María Regalada concibe así, sin perder el estado de inocencia, un hijo.

Para los sapukeños el comportamiento del doctor es incomprensible, pero, a pesar de considerarlo un «hereje», guardan un recuerdo positivo de sus buenas obras; sigue presente en la trayectoria del perro, en el hijo de María Regalada, en la colonia de leprosos fundada por él. Entre sus curaciones se cuenta, incluso, la de Casiano Jara, el habitante del vagón, que los leprosos le ayudan a empujar por la llanura; no en último término se ha de citar también la reparación del reloj de la torre, hecha por el doctor, que marcaba las horas hacia atrás.

Resumiendo: en Sapukai conviven durante un período tres tipos de personas; los representantes del sistema, cuyo punto de reunión es la taberna; los representantes del pueblo, respectivamente los leprosos y la familia de María Regalada; un tercer personaje se mueve entre estas dos zonas: el doctor. En último término, Casiano Jara y su familia, los revolucionarios del pueblo, que parten de la estación—núcleo de Sapukai—para adentrarse en la llanura.

Todos estos personajes se mueven en órbitas concéntricas, cuyo último círculo es el dejado por la explosión. Los representantes del sistema de su casa a la taberna; el médico, luego el perro, parte de la cabaña junto a las olerías, pasa por el cementerio y la colonia de leprosos, para terminar su marcha en la taberna y realizar, luego, el camino de regreso; María Regalada gira en torno al cementerio, la cabaña del doctor y la colonia de leprosos.

En repetidos pasajes se insiste en el movimiento concéntrico de los diferentes personajes; en la página 35 leemos:

> «Dice la gente de mañanita cuando, envuelto en tierra y rocío, Sapukai gira lentamente hacia la salida del sol con su caserío aborregado en torno a la iglesia mocha, a las ruinas de la estación.»

En la página 37:

> «Sigue haciendo el mismo camino con una rara puntualidad; pequeño planeta lanudo dando vueltas en esa órbita misteriosa donde lo vivo y lo muerto se mezclan de tan extraña manera.»

En la página 38:

> «La María Regalada lo espera siempre (al perro) en el cruce del camino al cementerio... Luego se van juntos a la vivienda solitaria, pues la María Regalada siente, como el perro, que el doctor está con ellos, que puede regresar de un momento a otro y saborea su esperanza.»

Más adelante leemos:

> «La María Regalada, pese a su gravidez, continúa realizando los quehaceres que ella misma se ha impuesto: la limpieza del rancho, la comida para los leprosos, el cuidado de la huerta...»

El capítulo se cierra, sin embargo, con la ruptura de los varios círculos concéntricos; cito de la página 50:

> «Sólo el destrozado vagón parece seguir avanzando, cada vez un poco más, sin rieles, no se sabe cómo, sobre la llanura sedienta y agrietada.»

En contra del parecer de Adriana Valdés e Ignacio Rodríguez [8], me parece de fundamental importancia la estructura geométrica en espiral de los capítulos pares, como representación gráfica del expandirse del ideal o la acción revolucionaria tras de romper un círculo estático; sirvan de ejemplo el capítulo IV, *Exodo,* Casiano Jara y su familia logran huir del círculo infernal de la plantación de Takurú-Pukú, después de girar en su torno toda una noche; en el capítulo VI, *Fiesta,* Kiritó rompe, con ayuda de María Regalada y los leprosos, el círculo y cerco que el destacamento de Paraguarí había trazado en torno de Sapukai; el capítulo VIII, *Misión,* es un continuo avance, una línea recta expresión de la acción. Esta estructura dinámica de las fuerzas centrífugas que, partiendo de un punto—el cráter de la explosión dejado por las bombas en la estación de Sapukai—, acaban por penetrar en el último rincón del país es, en mi opinión, una representación plástica de la concepción de la historia que se contiene en las palabras de Vera, página 215:

---

[8] Adriana Valdés e Ignacio Rodríguez: *Op. cit.,* pág. 147.

«La fuerza de su indestructible fraternidad es su Dios. La aplastan, la rompen, la desmenuzan, pero vuelve a recomponerse de los fragmentos, cada vez más viva y pujante. Y sus ciclos se expanden en espiral.»

Avance incontenible en el que colaboran todos los representantes del pueblo y los personajes a caballo entre ambos mundos: el doctor cura a Casiano, los leprosos lo ayudan a empujar el vagón, María Regalada se cuida de los leprosos. En el capítulo VII, *Fiesta,* esta solidaridad es aún más clara: Kiritó escapa a los soldados oculto en el cementerio, luego abandona tranquilamente tras de asistir al baile dado en honor de los oficiales en compañía de María Regalada y los leprosos, que ponen en fuga a los militares; entre tanto se oye la música de un arpa, pero los músicos, singularmente los guitarristas, representan también al pueblo.

En el análisis que Vera hace de la historia de su país y los personajes que conoció en su niñez enjuicia a Macario con las siguientes frases, página 33:

«—Porque el hombre, mis hijos—decía repitiendo casi las mismas palabras de Gaspar—, tiene dos nacimientos. Uno al nacer, otro al morir... Muere, pero queda vivo en los otros, si ha sido cabal con el prójimo. Y si sabe olvidarse en vida de sí mismo, la tierra come su cuerpo, pero no su recuerdo...

Para el hijo de uno de los esclavos libertos de El Supremo ésta era, acaso, la única eternidad a que podía aspirar un hombre. Redimirse y sobrevivir en los demás. Puesto que estaban unidos por el infortunio, la esperanza de la redención también debía unirlos hombro con hombro.

—Tiene que ser la obra de todos...»

En *Madera y carne* vemos cómo se realiza la única inmortalidad posible en la religión humanitaria predicada por el mendigo Francia. El doctor, un tiempo benefactor de Sapukai, pervive en el recuerdo del perro y la muchacha, pero también en la colonia de los leprosos y en la memoria de los sapukeños que guardan silencio; pervive, además, en el hijo de María Regalada, con el que el pasado y el futuro se entrelazan y continúan sin interrupción. Si el recuerdo es, pues, la inmortalidad humana, el cementerio es el templo en donde se practica tal culto y el sepulturero el sacerdote de esta religión; de ahí también el extraordinario valor simbólico de María Regalada y su solidaridad para con los representantes del pueblo y su comportamiento posterior con Kiritó; dentro de su carácter de sacerdotisa de la inmortalidad o su contrario—el olvido—se ha de comprender el que asigne al jefe político una tumba casi en descampado; cito de la página 48:

«La sepulturera le asignó el rincón más distante y agreste del camposanto, casi ya en el campo campo, no en sagrado, pese a las protestas del cura y al gimoteo ininteligible de la mujer, la que después de todo parecía contenta de derramar esas lágrimas.

Era la única sepultura que no tenía paño y que siempre estaba llena de yuyos.»

En María Regalada confluyen, pues, símbolos cristianos—la madre que concibe en estado de inocencia—con símbolos de la religión humana, predicada por Francia y cuyo primer apóstol fue el leproso y guitarrista. Gaspar Mora; es, como acabo de sugerir, la sacerdotisa del nuevo culto, la que mantiene encendida la llama del recuerdo y, por tanto, garantiza la continuidad en el futuro.

Análogamente, el continuo avanzar del vagón, en que vive Jara y su familia, mantiene vivo el recuerdo del levantamiento y la represión; es una constante amenaza para el sistema, de una parte, y, de otra, una garantía de que el hijo de Jara lo llevará a la práctica en el futuro.—*LILIA PEREZ GONZALEZ (Rheinstr, 101. D-65 Mainz. REPUBLICA FEDERAL ALEMANA).*

## "ESCRIBO COMO HABLO"
## Pero ¿cómo hablo?

Permítaseme incluir a continuación algunas observaciones respecto al estilo o, más precisamente, a la lengua de una reciente novela. En los tres primeros casos como dichas consideraciones se han hecho públicamente, daré referencias nominales; en los dos siguientes, por pertenecer a cartas privadas, me limitaré a aludir a sus respectivos autores:

José Aranguren, en *El País* (Madrid, 10 de agosto de 1977), escribe:

«Pero, repito, todo esto enteramente despojado del *pathos* existencial de la anterior novela religiosa e incluso, como ya he dicho, de *escritura* literaria. Todo está dicho en un lenguaje gastado cotidiano vulgar, incluso en el humor, no digamos en cuanto a la poesía (explícita).»

Y antes había dicho:

«[El autor] trivializa deliberadamente a todos sus personajes literarios y especialmente al "protagonista", les despoja de todo prestigio literario, les hace hablar una lengua que ni siquiera a *rebours* es recuperable para la literatura.»

Por su parte, José Jiménez Lozano, en *Informaciones* (Madrid, 12 de septiembre), viene a coincidir de algún modo:

> «El "misterio" representado y revivido en *La cacatúa atmosférica,* libre de toda connotación dramática e intencionalidad literaria y vertido en un lenguaje casi "garbancero", nos resulta aún más terrible.»

Opinión diametralmente opuesta expresa Margarita Villaseñor en el párrafo final de su artículo publicado en *El Excelsior* de México (7 de julio):

> «El relato, preciosamente escrito y sólidamente estructurado, contiene inagotables implicaciones...»

Y ahora dos referencias a cartas personales. La primera, de un profesor de la Universidad de Harvard:

> «... ¡Cuánta sabiduría de narrador inclasificable! [autor]... que con gracia, sagacidad y oficio tan diversos hace fructificar...»

Otro profesor, éste de la Universidad de París, observa:

> «Queda otro plano [...], lo que pedantemente se llama hoy día "la escritura". Quiero decir la lengua, el lenguaje empleado...»

Y tras expresar alguna reserva a la posible «sistematización de algunos rasgos coloquiales», añade:

> «Creo que, sin embargo, lo mejor de la novela está ahí, más—a mi gusto por lo menos—que en la "historia", en el manejo de la lengua y cierto juego con el mismo lenguaje: "la Voz de Los Angeles" es evidentemente "une *trouvaille*" (aunque yo no lo hubiera puesto con mayúscula, que denuncia demasiado el doble sentido), la alusión a Corpus Christi *and so on.*»

Si resumimos esos diversos juicios, nos quedaría:

1. «Una lengua que ni siquiera a *rebours* es recuperable para la literatura.»
2. «Un lenguaje casi "garbancero".»
3. «Un relato "preciosamente escrito".»
4. [Escrito] «con gracia, sagacidad y oficio»...
5. «...Lo mejor de la novela... está en el manejo de la lengua y cierto juego con el mismo lenguaje.»

Para lo que quiero proponer aquí, poco importa que esas opiniones tan diversas se refieran a un libro mío: *La cacatúa atmosférica.* Importa, sin embargo, examinar la relación interna que haya entre la ficción de

una novela y la lengua de esa misma novela. Mas por todo ello, antes de seguir adelante, quiero dejar perfectamente establecidas algunas cosas. Tanto Aranguren como Jiménez Lozano, en sus respectivas notas, se han mostrado más que generosos con mi libro. Si aquí se recogen únicamente sus objeciones, no es, en modo alguno, por no sé qué prurito polémico. Ambos autores, claro está, tienen todos los derechos del mundo a expresar su opinión y no habría yo de ser ni tan pedante ni tan necio como para no poder soportar ni el más leve rasguño crítico. Y si me atrevo a contrastar sus objeciones con respecto a otros juicios, esto no sólo NO se hace «contra» nadie, sino única y exclusivamente para proponer una simple cuestión literaria: qué lengua se ha de emplear en una novela.

Comenzaré por la palabra «garbancero», que, entre comillas y precedida de un «casi», incluye Jiménez Lozano. Si no recuerdo mal, es ese término que empleó en su día Valle-Inclán para referirse al estilo de Galdós. Lo cual, visto desde la perspectiva de Valle-Inclán, se comprende perfectamente bien. *Pero* visto desde la perspectiva de Galdós se comprende mucho menos bien—dicho sea no ya con todo respeto, sino con la grandísima admiración que me inspira Valle-Inclán: el de las *Comedias bárbaras* y, sobre todo, el de los *Esperpentos*—. Porque hay otro Valle, el de las *Sonatas,* por ejemplo, que hoy—y no creo ser el único—me resulta insufrible, acaso por recordar demasiado la insufrible *Sonatina* con su princesa triste, sus dragones y todos sus esdrújulos a cuestas.

Recuerdo (cito de memoria) que Luis Cernuda en unos *Estudios literarios* (?) se refiere a muchos de los admiradores de Joyce, los cuales, para mejor exaltar a su ídolo (lo más cómico, decía Cernuda en un inciso, es que suelen NO haber leído el libro que más «admiran»: *Ulises)* siempre tendían a denigrar a Galdós como corolario, punto menos que obligado a su admiración por Joyce. Pues bien, Cernuda—el exigente y riguroso poeta Cernuda—sale en defensa de Galdós, diciendo cuanto hay en él de estilo natural, de adecuación a su tema, etc. Si se tiene en cuenta la «modernidad» de Cernuda; la impecable calidad de sus mejores poemas («estar cansado tiene plumas / tiene unas plumas verdes como un loro»...), el comentario cobra su mayor significación al defender el «estilo natural» de Galdós.

Porque cuanto quiero decir es lo siguiente: no es que Valle-Inclán «esté mal». De hecho (y perdóneseme la personalización que hago únicamente para dar mayor fuerza a mi aserto), *cierto,* Valle-Inclán (por ejemplo: «o sois almas en pena o sois hijos de puta») me parece ciertamente el mejor escritor español del 98 y sus aledaños. A pesar de sus *Sonatas,* modernismos, etc. Pero eso, el ser él excelente, no le da ningún derecho a equivocarse de manera tan lamentable: *Fortunata y Ja-*

*cinta* no sólo no está escrita «garbanceramente», sino de manera realmente admirable.

Propongo ahora dos versos aislados de todo contexto: «que púberes canéforas te ofrenden el acanto», o bien: «todos le pegan al pobre cholo con un palo» (o como alternativa, del mismo autor: «... escribe con el dedo: Biban los compañeros, pedro Rojas»). El primero, por más aislado que se mencione, «palo» será ejemplo de «lengua literaria»; el segundo, que señala con ese «palo» a ese cholo que fue su autor, no sólo NO es tan literario como el anterior, sino que manifiesta, deliberada y exactamente, inauguración de algo en la poesía de lengua española: el infralenguaje ('pegan', 'pobre' 'cholo'), transformado en pura materia poética.

Pero lo que llamo «infralenguaje» se puede prestar a equívoco. ¿En efecto, no hizo *eso,* emplear esa clase de lenguaje, Gabriel y Galán? O en un tono superior, ¿no hace *eso* el autor de *Martín Fierro* con su lengua gauchesca punto menos que incomunicable, en algunos momentos, al no iniciado? Y yo creo que no, que no hacen *eso.*

Porque eso ('pegan', 'cholo', 'palo') no nace con una presunta implicación de «realismo». Ni propone tampoco una especie de «sayagués», como el de los supuestos «campesinos» de algunas comedias del siglo XVII: perfectamente equivalente, diría yo, al léxico manejado por Gabriel y Galán en este siglo. ¿En qué, pues, consiste la diferencia?

En Gabriel y Galán, como en el «sayagués» (o bien la «fabla» que nunca se ha «fablado»), el intento de remedar el lenguaje tosco de los campesinos se hace no ya tosca y burdamente, sino, sobre todo, «en falso». En el mejor de los casos, sería un realismo servil, que calca servilmente el lenguaje no tanto de los campesinos como de la ignorancia inarticulada.

Por contra, la otra tendencia ('pega', 'cholo', 'palo'; «biban los compañeros, Pedro Rojas», o, del mismo autor: «hay golpes en la vida, yo no sé») no pretende ser *copia* de nada, sino modo de expresión ascético, en cierto modo, por renuncia a la expresión *literalizada.* Emplea el lenguaje *hablado,* sí, pero pero no miméticamente; humildad literaria, cierto, mas para la *recreación,* no para la *repetición.*

Antonio Machado, comentando ciertos versos («quiero, pido, suplico palabras desgastadas / por el uso y el tiempo, como los azadones»), pudo comentar: «Cuando el poeta renuncia—¡ya era tiempo!—a todo dandysmo literario, surge la expresión original, que no necesita ser nuevo el tópico poético sometido a reacuñación cordial».

Acaso se vea mejor lo que quiero decir si del campo literario pasamos, por un momento, al de la pintura. ¿Cómo está pintado Guernica? Para un espectador ingenuo hasta podría parecer «mal pintado». Casi

con la «torpeza» de un niño: aquel pie enorme, aquella mujer con algo en los brazos que *casi* («casi»: ahí está el toque) parece un pelele de trapo en lugar de un niño. Y, sin embargo, ese cuadro es *Guernica.* Lo mismo podría decir, por otro ejemplo, de un famoso retrato de Sabartés. En él, Sabartés (secretario de Picasso), aparte de aparecer con un ojo en cada rincón del cuadro o poco menos, aparece con una golilla de los tiempos de Felipe II.

Lo que a partir de ahí quiero notar es lo siguiente: en dichas dos pinturas las formas son identificables. No hay nada que aún el observador más obtuso pueda dejar de reconocer. Es decir, no hay aquí «arte abstracto» ninguno si por tal se ha de entender expresión no-figurativa. Por lo demás, el propio Picasso dijo en cierta ocasión que sus retratos—el de Sabartés, por ejemplo—podrían servir de tarjetas de identidad: y Dios sabe que es verdad.

De manera que esos dos cuadros de Picasso, uno de «batalla» y un «retrato», ni se parecen en nada a las «batallas» amaneradas de siempre ni al retrato adulador, ni, por otra parte, son en modo alguno pintura chata o patituerta (la «prosa fregona», de que hablara Quevedo en su día).

¿En qué consiste la diferencia? Para ser breve—aunque sea un poco contundente—, me atrevería yo a decir: Picasso *podría* haber hecho retratos realistas. A veces los *ha hecho.* Pero *no ha querido* hacerlo así. La demostración más perentoria es—fue—su exposición de *Las Meninas:* admira a Velázquez. Le rinde homenaje, le alude como a un modelo «eterno», digamos—pero las Meninas de Picasso son ya Picasso puro: deformadas, expresivas o expresionistas, si se quiere, con el perro del cuadro, que, acaso por estar al lado del niño—Nicolasito Pertusato, si recuerdo bien su nombre—parece más que un perro—el de Velázquez—el *dibujo* de un niño: acaso el de aquel Nicolasito de la corte de Felipe IV que por jugar con el perro en aquel movimiento tan graciosamente captado por Velázquez, en Picasso dicho «tema», perro y niño, transmite no sólo el gesto, ni siquiera al perro únicamente, sino al niño mismo que en Picasso aparece ya «como» un niño dibujado *por un niño.*

Todo lo cual viene a parar en esto: Gabriel y Galán NO hubiera podido escribir como Garcilaso, pero Picasso sí hubiera podido pintar como Velázquez, pero *no ha querido hacerlo.* ¿Por qué? André Malraux, y si recuerdo bien precisamente en su estudio sobre Goya, el indiscutido «padre» de la pintura moderna, ha escrito las más lúcidas páginas que yo conozca acerca de la radical diferencia entre la pintura moderna y la de «antes»: Ticiano o Velázquez, si se quiere. «Antes» importaba, sobre todo, el *resultado final,* la composición, la belleza, la expresión en el retrato, etc., y, en una palabra, el *resultado,* si esta palabra puede traducir de algún modo la que Malraux emplea: el *rendu.* Mientras que a partir

de Goya, y muy especialmente en Picasso—o en Miró—, nos importa mucho más que ese *rendu* final, ver el *cómo* se hace la pintura, la manera como se insinúa tal cual movimiento, la sugerencia de un «tema», entendida esa palabra en términos musicales, como, por ejemplo, el *tema* ya notado antes del perro y el niño, en Velázquez, y su reducción poco menos que a un «garabato» infantil, en Picasso.

Si con todo eso a la vista volvemos ahora a la literatura, podemos hacer una observación: hace aún no tantos años las «palabrotas» si acaso conseguían entrar a la literatura era sólo en las grandes solemnidades —o en cierta literatura «especializada», digamos—. Luego—hoy—casi se podría decir lo contrario: un lenguaje que renuncia a las palabrotas no parece verdaderamente literario. Es más, para tal cual escritor contemporáneo (en España y fuera de España, por supuesto) el estilo *es* las palabrotas.

Ahora bien, la novela—sea cual sea— es ante todo narración: desde *Don Quijote* hasta *Ulises* toda novela nos cuenta algo. El cómo nos lo cuenta, decir las diversas y posibles maneras de *contarnos* algo, sería tanto como escribir una historia y teoría de la novela y, con toda probabilidad, *no* es ése mi «modesto» propósito. Pero sí señalaré ciertos puntos. Una novela puede empezar por el principio, por el final o por el medio; puede contarnos todo el autor y escrito en tercera persona. O disfrazarse de una primera persona que no es él. O contarlo como un «tú» reflejo el yo, etc. Y todos esos rasgos y posibilidades no viven al margen de la novela misma, no son herramientas separadas que se toman a voluntad, sino que todos ellos *son* la novela misma.

Y, por supuesto, el «rasgo» más importante acaso sea el lenguaje. El principio fundamental de la novela de otros tiempos acaso pudiera formularse así: el autor habla un lenguaje—el suyo propio, en tanto que *escritura literaria*—para todo cuanto es relato, descripción, etc., y luego un lenguaje particular para cada uno de sus personajes. Cervantes no sólo hace tal cosa, sino que lleva la «fórmula» a grados de sutileza tal como es el que Don Quijote hable de diferentes maneras con diferentes personajes o en situaciones diferentes: el «perspectivismo lingüístico» que alguien notó. Y, en su conjunto, ése será el estilo «realista» por excelencia: sin nunca subirse a los cerros de Ubeda cultistas más que para la caricatura («la razón de la sinrazón», «apenas salió el rubicundo Apolo», etcétera), ni descender tampoco más allá de la caricatura momentánea por boca de Sancho cuando éste «traduce» a su amo: 'Ptolomeo', 'gran cosmógrafo', 'cómputo', en Don Quijote, que Sancho volverá en 'meón', 'gafo' y 'puto'.

Pero si eso era la novela en Cervantes (supuesto que Cervantes se deje reducir a un «eso» de cualquier índole), hay, por supuesto, otra

clase de novela. Cuando Ortega escribió acerca del «irritante estilo de Gabriel Miró» (cito de memoria) no me parece que el calificativo—«irritante»—se refería tanto al estilo en sí mismo, sino, diría yo, como a la *cantidad* de estilo. O si se quiere—y se me perdona la frasecita—por el *abuso* estilístico en que incurrió Miró al contarnos *todo* con «demasiado» estilo.

Porque yo soy de los que creen que el mejor estilo—en la novela—es el *que menos se note* en tanto que estilo. Es decir, un estilo que tenga la necesaria humildad para servir al fondo del libro hasta un punto en que *parezca* que no hay estilo. Algo de eso hicieron en su día, si no me equivoco, Hemingway *(For whom the bells toll)* en Estados Unidos o Vitorini *(Uomini e no)* en Italia, al sistematizar—casi—rasgos y modos coloquiales, dejando que entre ellos circulase el fondo de su novela.

Vengamos ahora más al caso. Si el autor, por la razón que sea, decide NO identificarse con el narrador, la forma que hable este último, el lenguaje del personaje-narrador *es ya necesariamente parte de la ficción novelesca.* Lo que diga o cómo diga ha de caracterizarle a él, en tanto que «narrador», tanto y tan bien como él mismo, como personaje-autor, caracterice a los demás miembros de la ficción novelesca. Porque el autor verdadero en el caso de proponer un personaje-narrador, casi se cierra la puerta para poder decir al lector algo acerca de ese personaje (el «narrador») si no es por lo que los demás digan de él o por *lo que él mismo diga,* esto es, por *el modo* de decirlo. Así, repito, el lenguaje del personaje-narrador *forma parte de la ficción.*

Lo cual nos lleva de la mano al famoso «escribo como hablo». En tanto que norma de sencillez lingüística es perfecta—a condición de saber *cómo* habla quien habla—. Si el que habla es Juan de Valdés, su prosa resultará tersa, fluida, sin amaneramientos estilísticos ni procaces chocarrerías. Consecuentemente, si el que «habla» es personaje ajeno a todo propósito literario, pero tiene una cierta formación humanística; si, además, la importancia de tal personaje en la novela es tanta o mayor que la del mismo protagonista, «hablará», creo yo, *tendrá* que hablar tal y como lo hace don Felipe Bastos, forense en *Arbol Seco City.*

Quiero decir que *eso* es lo que se intentó en *La cacatúa atmosférica:* una caracterización constante—pero indirecta—a lo largo de todo el libro, por *cómo* dice lo que tiene que decir el personaje-narrador.

Eso—cuanto queda dicho—vendría a ser la justificación teórica o, si se quiere, la *teoría* que sustenta el libro *La cacatúa atmosférica.* Pero de sobra sé que muchas veces «con las buenas intenciones se hace la mala literatura». Por consiguiente, que mis postulaciones literarias se hayan actualizado con mayor o menor fortuna—o sin *ninguna* fortuna—es cosa que no me corresponde decir a mí. Pero como eso, el lenguaje em-

pleado en la novela, es el cargo más grave que me hacen tanto Aranguren como Jiménez Lozano (quienes, por otra parte, han sido tan perspicaces y tan más que generosos al analizar la novela), no he sabido resistir la tentación de decir cuanto queda dicho para buscar paliativos.

Y quizá el mejor—o el único—que pueda yo ofrecer, aparte de estas líneas de supuesta «explicación», sea el hecho de que no todas las opiniones acerca del mencionado libro concurren en ese reproche.—*ARTURO SERRANO-PLAJA (Dpt. of Spanish and Portuguese. University of California. SANTA BARBARA, Cal. 93106 USA).*

## ALGUNAS NOTAS SOBRE LA POESIA DE CLAUDIO RODRIGUEZ

Incluso datos externos avalarían la importancia, en el panorama poético castellano, de Claudio Rodríguez: la obtención del premio Adonais a los diecinueve años, gracias a *Don de la ebriedad* (1953), con la estela de elogios y sorpresa que su publicación trajo consigo; el haber logrado el premio de la Crítica de 1965 con *Alianza y condena,* libro que asimismo fue considerado como el mejor del bienio 1964-65 en una encuesta realizada a diez de los críticos con más peso de la época [1]; el figurar, ya por su primer libro, en *Veinte años de poesía española (1939-1959),* de José María Castellet, o, también por *Conjuros* (1958), en la reducidísima selección de Francisco Ribes para *Poesía última* (1963); etcétera. Claudio Rodríguez (zamorano, de 1934) tiene, pues, un primer papel en la llamada «segunda generación de la posguerra española», integrada—según Carlos Bousoño [2]—por quienes nacieron entre 1924 y 1938; lo corrobora, por ejemplo, el que Batlló prefiera 1954 como fecha inicial de su *Antología de la nueva poesía española,* pues «en dicho año se publicaron algunos libros que contenían ya el germen de lo que más tarde cristalizó en esta 'nueva poesía española' que hemos intentado representar. Estos libros fueron *Don de la ebriedad,* de Claudio Rodríguez; *Memorias de poco tiempo,* de Caballero Bonald, y *Antolo-*

---

[1] Vid. *Anupe (Anuario de la poesía española),* núm. 1, Valencia, 1967, pág. 11. Los críticos consultados fueron José Luis Cano, José María Castellet, Carlos Murciano, Pedro Gimferrer, Juan Ruiz Peña, José Gerardo Manrique de Lara, Manuel Pinillos, Angelina Gatell, José Batlló y Marcelino García Velasco. Siguen en el «cuadro de honor» obras tan importantes como *El libro de las alucinaciones,* de JOSÉ HIERRO; *Las piedras,* de FÉLIX GRANDE; *Que trata de España,* de BLAS DE OTERO...

[2] CARLOS BOUSOÑO, prólogo a Francisco Brines: *Poesía 1960-1971. Ensayo de una despedida,* Selecciones Poesía Española, Ed. Plaza & Janés, Esplugas de Llobregat (Barcelona), 1974, pág. 11.

*gía y poemas del suburbio* y *Aconsejo beber hilo,* de Gloria Fuertes [3]. Pero, obviamente, sólo podemos calibrar la importancia real de Claudio Rodríguez con la lectura de su obra poética, a la que acaba de añadirse un nuevo libro [4]. Sirva *El vuelo de la celebración* (1976) como última y oportuna llamada de atención al quehacer de su autor, y sirvan al menos estas líneas como respuesta y testimonio de su interés.

## Poética y poesía

Parece que el análisis de la teoría poética puede ponernos en la pista de su práctica, que el conocimiento de las ideas sobre la creación lírica ha de ayudarnos en la comprensión de los versos, aunque éstos —para su autor—se deban con frecuencia a la aventura, al descubrimiento [5]. Por otra parte, nos servirá para saber hasta qué punto Claudio Rodríguez es representativo de las opiniones e intenciones literarias de su «tiempo generacional».

Aunque los elementos de su poesía no ofrezcan grandes cambios desde el primer libro hasta el último, la actitud con que se tratan indica una notable evolución en el concepto de la función poética. Versos y declaraciones contribuyen a ponerlo de relieve. Así, cuando en *Don de la ebriedad,* Claudio Rodríguez escribe: «Mi boca sólo llega al signo, / sólo interpreta muy confusamente» (pág. 48), la dificultad de la interpretación—y, por tanto, el centro de interés—radica en la dificultad del poeta por confundirse de manera total con el don de la realidad, en su deseo de formar parte de las cosas, que permiten incluso la propia existencia de su poesía. «El poeta—afirma a este respecto Francisco Lucio [6]—, en cuanto ser humano, en cuanto criatura con conocimiento, lejos de sentirse extranjero en medio de ese don natural, participa en él en comunión activa.» Es revelador que Claudio Rodríguez cite precisamente a San Juan de la Cruz en el poemario: con distintos propósitos, pero con semejante actitud, ambos se enajenan,

---

[3] José Batlló: *Antología de la nueva poesía española,* El Bardo, serie especial, núm. 2, Madrid, 1968, pág. 29. (En realidad, *Don de la ebriedad* apareció en 1953.)

[4] *Don de la ebriedad,* Col. Adonais, núm. 102, Ed. Rialp, Madrid, 1953; *Conjuros,* Ed. Cantalapiedra, Torrelavega, 1958; *Alianza y condena,* Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1965, y *El vuelo de la celebración,* Col. Visor, núm. 69, A. Corazón Ed., Madrid, 1976. (Citaremos los tres primeros libros, con las respectivas abreviaturas *DE, C* y *AyC,* por la edición—más encontrable—que de ellos hizo Selecciones Poesía Española, Ed. Plaza & Janés, Esplugas de Llobregat (Barcelona), 1971, bajo el título de *Poesía (1953-1966).* Y *El vuelo de la celebración,* mediante las siglas *VC.*)

[5] «Quizá la poesía no consista en definiciones sino en aventuras. En la aventura de la experiencia expresada. Lo que no quiere decir irracionalidad, sino investigación, invención, en el sentido etimológico de esta palabra de descubrimiento, sorpresa.» (Contestación de C. Rodríguez a la encuesta de J. Batlló—se le pedía que definiera su poesía—en *Antología de la nueva poesía española,* pág. 353.)

[6] Francisco Lucio: «Dos poetas en sus libros: Francisco Brines-Claudio Rodríguez», en *Insula,* número 304, Madrid (marzo 1972), pág. 4.

se embriagan a la búsqueda del éxtasis, de la ebriedad. Y, remedando a Jorge Guillén [7], si San Juan de la Cruz se encuentra con la inefabilidad de lo místico y Bécquer con la inefabilidad de lo soñado, Claudio Rodríguez ensalza la realidad hasta creer casi imposible su conocimiento, hasta toparse con la inefabilidad de las cosas. Por tanto, *Don de la ebriedad* es un asombrado y gozoso canto a todo lo existente, y sus poemas pretenden justificarse como proclamación amorosa de la belleza natural.

*Conjuros,* cinco años después de aquel libro, suponía un cierto giro en la actitud con que se encaraba el hecho poético; el centro de interés se va desplazando hacia el hombre, y el autor escribe inicialmente:

> (...) *Qué riego del alma*
> *este con el que doy mi vida y gano*
> *tantas vidas hermosas.*
>
> (*C,* pág. 85.)

De esta manera, cuando Claudio Rodríguez manda unas notas preliminares a su obra seleccionada para *Poesía última* (1963), afirma «que la poesía es, sobre todo, participación. Nace de una participación que el poeta establece entre las cosas y su experiencia poética de ellas a través del lenguaje. Esta participación es un modo peculiar de conocer» [8]. Participación equivale a entrega y el conocimiento que le preocupa no es sólo el de la realidad natural, también la social y la humana interior. En la misma poética se lee: «La finalidad de la poesía, como la de todo arte, consiste en revelar al hombre aquello por lo cual es humano, con todas sus consecuencias. Aquí creo conveniente añadir que soy partidario del sentido moral del arte. La validez del arte entraña moralidad. (...) La poesía trata de exponer el destino humano en una relación de totalidad con la época en que se produce y con el hombre que la escribe». Claudio Rodríguez preconiza una estética de amplio fundamento ético, con lo que da base teórica a una de las tres notas comunes de la segunda generación de posguerra: el moralismo.

Los conceptos sobre la poesía de Claudio Rodríguez no variarán en los tres años que separan la antología de Ribes y la *Antología de la poesía cotidiana* (1966) de Antonio Molina, pues en ésta se repite la *ars poetica* ya mencionada [9]. Es decir, *Alianza y condena* (1965) está es-

[7] Vid. JORGE GUILLÉN: *Lenguaje y poesía,* El Libro de Bolsillo, núm. 211, Alianza Ed., Madrid, 1969, págs. 73-141.

[8] Vid. CLAUDIO RODRÍGUEZ: «Unas notas sobre poesía», en *Poesía última* (sel. de Francisco Ribes), Col. Temas de España, núm. 23, Ed. Taurus, Madrid, 1963, págs. 87-92.

[9] Cfr. ANTONIO MOLINA: *Antología de la poesía cotidiana,* Ed. Alfaguara, Madrid, 1966, páginas 507-510.

crito dentro de la misma esfera teórica que *Conjuros,* pese a las naturales diferencias entre uno y otro libro. El poeta sigue unos supuestos estéticos cercanos a «la poesía es comunicación» del «penúltimo» Vicente Aleixandre, a quien había dedicado la segunda obra, y aparece alejado de la mera exaltación de lo real; en cierta medida, el proceso que ha sufrido tiene algún paralelo con el de Jorge Guillén (otrora «creador de una sensibilidad nueva ante las cosas» [10] y entonces voz clamante a la altura de las circunstancias) o con el de Vicente Aleixandre, que se hallaba en pleno centro de la plaza humana tras su panteísta viaje por los ámbitos naturales. El soporte ético de su teoría hermanaba a Claudio Rodríguez con sus compañeros de *Poesía última* (Eladio Cabañero, Angel González, Carlos Sahagún y José Angel Valente) y, en general, con la más nueva e inquieta poesía del momento.

Además, la participación entre cosa y palabra no sólo exigía la contemplación amorosa y activa de aquélla, sino también el cuidado de ésta: la participación se consigue «a través del lenguaje», y el recuerdo de algo tan elemental hoy como olvidado ayer—la necesidad de afilar y engrasar cuidadosamente la herramienta lingüística para obtener buenos resultados artísticos—es la mejor garantía teórica para demostrar la vigencia de su puesta en práctica.

El poeta no limita a un trasfondo cargado de buenas intenciones la validez de su obra; pretende enriquecerla, al lado de su valor como aventura del conocimiento y explicitación de una ética, por medio del lenguaje, sabedor de que «el área de significación de las palabras en los poemas auténticos es enorme y su núcleo de relaciones de inmensa y sorprendente variedad y veracidad». Las conclusiones a que llegará Alfonso Canales son muy parecidas: «La poesía, pienso, es algo que se capta con el lenguaje, si se sabe someter el lenguaje a determinadas tensiones. El hombre se entiende con sus semejantes (o cree entenderse) por medio de las palabras» [11]. Carlos Bousoño, Gabino Alejandro Carriedo, José Angel Valente..., ampliarían la nómina de poetas que hacen declaración expresa de su preocupación formal y expresiva, ya a mediados de la década de los sesenta. Poco después, las nuevas corrientes llevarían por estos rumbos a la más reciente poesía castellana.

Poco dado a la reflexión metapoética en sus versos, Claudio Rodríguez deja con todo la puerta entreabierta para quien desee asomarse por medio de ellos a sus ideas poéticas. *El vuelo de la celebración* (1976) no constituye tampoco un cambio en la actitud; el poeta no ha hecho más que continuar en la misma dirección, y su obra gira casi por com-

[10] JUAN CANO BALLESTA: *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936),* B. R. H., II, 168, Ed. Gredos, Madrid, 1972, pág. 61.

[11] ALFONSO CANALES: «Poética y retórica», en *Artesa,* núm. 17, Burgos (noviembre 1972), página 18.

pleto en torno al hombre, con mayor énfasis en las experiencias personales. A pesar de seguir llamando «canto» a su voz, Claudio Rodríguez ha casi abandonado el tono fuerte, el grito entusiasta, la proclama fraternal, para contemplar, elegíaco, silencioso, el mediodía de la realidad y asumir las sombras del leyenda:

*Aquí ya no hay historia ni siquiera leyenda;*
*sólo tiempo hecho canto*
*y luz que abre los brazos recién crucificada*
*bajo este cielo siempre en mediodía.*

(*VC*, pág. 70.)

La experienia del poeta ha llevado su obra a las antípodas de la poesía pura. La investigación, la aventura y el descubrimiento del poema, la experiencia que lo motiva, el conocimiento, la contemplación y la interpretación, las reflexiones y las ideas sobre la función poética..., todo, en suma, han llevado su obra a un antropocentrismo absoluto, al que subordina las imágenes, las metáforas y los símbolos ayer autosuficientes o al servicio de una mirada externa.

## Sobre la filosofía del ser y estar

«Pureza y solidaridad son, en último término, una realidad sola, gozne único sobre el que resbala o gira toda la poesía de Claudio Rodríguerz en sus tres libros», resume Carlos Bousoño [12]. Pero, especialmente con la ayuda de *El vuelo de la celebración,* también dolor y soledad. El ámbito poético no es, por todo lo cual, de gran dimensión, pero sí conforma con suficiencia y aun profundidad toda una filosofía de la existencia.

En *Don de la ebriedad,* la exaltación de la naturaleza llega casi al misticismo. El libro se abre con estos endecasílabos:

*Siempre la claridad viene del cielo;*
*es un don: no se halla entre las cosas*
*sino muy por encima, y las ocupa*
*haciendo de ello vida y labor propias.*

(*DE*, pág. 43.)

Y concluye de este modo:

*Pues bien: el aire de hoy tiene su cántico.*
*¡Si lo oyeseis! Y el sol, el fuego, el agua,*
*cómo dan posesión a estos mis ojos.*

[12] Carlos Bousoño, prólogo a C. Rodríguez: *Ob. cit.*, pág. 30.

*¿Es que voy a vivir? ¿Tan pronto acaba*
*la ebriedad? Ay, y cómo veo ahora*
*los árboles, qué pocos días faltan...*

(*DE*, pág. 78.)

A lo largo de todos los poemas, Claudio Rodríguez o desea confundirse con los elementos naturales que lo iluminan y le «dictan» el verso o toma conciencia de la luz perdida, de la imposibilidad de su deseo, es decir, del dolor. Tanto en un caso como en otro, la inocencia y el amor son los valores más necesarios, por más puros y limpios.

Hay, además, poemas enteros («Canto del caminar», I 8, II 1, etcétera) en los que la realidad se subordina al estado anímico o a la meditación del poeta. La emoción puede entonces contradecir el asombro y pasar de la comunicación total entre poeta, amada y realidad.

*Quisiera estar contigo, no por verte,*
*sino por ver lo mismo que tú (...).*

(*DE*, pág. 51.)

*Nada ni nadie para mi existencia.*

(*DE*, pág. 75.)

Asimismo, el primer libro—consciente en alguna ocasión Claudio Rodríguez de la sublimación con que el amor mira y admira [13]—anuncia el proceso humanizador del segundo, aunque, en mi opinión, con bastante menos fuerza de la que supone José Olivio Jiménez: «*Don de la ebriedad* definió con una rara y precoz lucidez los que iban a ser centros unificadores de su primera poesía: la emoción exaltada frente al misterio cotidiano, pero trascendente, de la naturaleza, por donde se canalizaba la proyección metafísica del libro; y la íntima necesidad humana de corresponder con la dación de sí mismo al ejemplo de aquélla» [14]. Una sola, aunque importante, referencia nos adelanta el ímpetu característico de *Conjuros:*

*Como si nunca hubiera sido mía,*
*dad al aire mi voz y que en el aire*
*sea de todos y la sepan todos*
*igual que una mañana o una tarde.*

(*DE*, pág. 51.)

---

[13] Por ejemplo, en «(...) Qué verdad, qué limpia escena la del amor, que nunca ve en las cosas la triste realidad de su apariencia» (*DE*, pág. 72).

[14] José Olivio Jiménez: *Diez años de poesía española (1960-1970)*, Ed. Insula, Madrid, 1972, página 145.

Fruto del cambio de poética y actitud que señalábamos anteriormente, en *Conjuros* Claudio Rodríguez se vale de su «realismo metafórico»—tomo de Bousoño el término—para cantar con similares signos la tarea y la vida comunales del ser humano. « ¡Abríos a todo! » *(C,* página 86), grita Claudio Rodríguez y proclama nuestra solidaridad; sirvan de ejemplo, por encontrarse en el último poema, estos versos:

*(...) ¡Todos juntos,*
*pared contra pared, todos del brazo*
*por las calles*
*esperando las bodas*
*de corazón!*

(*C,* pág. 142.)

Persiste, sin embargo, el papel creador de las cosas (así «Lluvia de verano») y no siempre la humildad o la solidaridad vencen el recelo y el miedo humanos. Los fragmentos más reflexivos acentúan la duda y el pesimismo invade al poeta al mirar, llevado por el recuerdo, hacia atrás («Caza mayor»). *Alianza y condena* y *El vuelo de la celebración* intensificarán este aspecto autobiográfico y pesimista, pero, en líneas generales, *Conjuros* equipara el abrir la vida al aire y al compañero, con ganarla y enriquecerla.

Los ejemplos de duda se acrecientan en *Alianza y condena.* El poeta no elude la humana herida del dolor, de la incomunicación, y abundan los ejemplos en los que se desmiente el viejo ideal de hacer sinónimos verdad y alegría. «La locura armoniosa de la vida» queda enturbiada por las deficiencias de nuestra contemplación y de nuestro existir:

*(...) La combustión del ojo en esta*
*hora del día, cuando la luz, cruel*
*de tan veraz, daña*
*la mirada, ya no me trae aquella*
*sencillez. Ya no sé qué es lo que muere,*
*qué lo resucita. Pero miro,*
*cojo fervor, y la mirada se hace*
*beso—ya no sé si de amor o traicionero.*

(*AyC,* pág. 157.)

Acepta, por tanto, Claudio Rodríguez el amor y la mentira, la cara y la cruz del vivir, asume—pese a «la feria de la mentira», a la codicia, a la injusticia, al interés, al odio, a la venganza y a la soledad—la amistad y el amor para así, metafóricamente, poder declarar:

*Es hora muy tardía*
*mas quiero entrar en la ciudad. Y sigo.*
*Va a amanecer. ¿Dónde hallaré vivienda?*

(*AyC,* pág. 166.)

Caben en el libro el auténtico amor y el auténtico dolor, la auténtica luz y la auténtica noche, pero también las máscaras. Como se afirma en «Ajeno», no se puede *ser* sin amar y hay que apartar las apariencias para defender la sencillez y la inocencia, la entrega. Según declara Francisco Lucio, *Alianza y condena* «supone un dramático crecimiento de la 'ideología' poética del autor, mediante el descubrimiento del dolor—el dolor propio y ajeno—y la constatación del conflicto definido por la coexistencia de la bondad y la maldad—o la existencia de la maldad entre la bondad—en nuestra sociedad humana, pese al ejemplo inmediato del mundo natural, radicalmente puro» [15]. Crece, pues, la complejidad ya presente en *Conjuros,* y se defiende con la intensidad expresiva del contraste la niñez desde un ángulo singular en su grupo generacional, la inocencia y la hospitalidad en su sentido menos convencional, el «hombre sencillo» y la «mañana clara»:

*Porque el canto es tan solo*
*palabra hospitalaria: la que salva*
*aunque deje la herida.*

(*AyC,* pág. 226.)

La sumisión de los signos naturales a lo humano es total:

*(...) La puesta*
*del sol fue sólo puesta*
*del corazón.*

(*AyC,* pág. 219.)

Se asume la vida—con palabras de José Olivio Jiménez [16]—«con la misma pasión en su pureza y claridad que en su oscura y agria consistencia». Consecuentemente, y al lado de algunos poemas de la última serie de *Conjuros, Alianza y condena* acoge en su primera y segunda partes notables ejemplos de la menos usual y mejor poesía social.

Muy lejos de la exaltación de *Don de la ebriedad* anda la humildad con que se interpreta al hombre en *El vuelo de la celebración.* De aquel entusiasmo queda la claridad del contorno natural, pero el poeta trae consigo demasiadas sombras:

*Cómo me está dañando la mirada*
*al entrar tan a oscuras en el día.*

(*VC,* pág. 14.)

---

[15] Francisco Lucio: *Art. cit.,* pág. 5.
[16] José Olivio Jiménez: *Ob. cit.,* pág. 146.

En versos anteriores aparecía ya tal incapacidad:

*(...) Qué mirada*
*oscura viendo cosas*
*tan claras.*

(*AyC*, pág. 158.)

Y con esta oscuridad, personal y colectiva, empieza el más reciente poemario de Claudio Rodríguez. En él muestra su debilidad y soledad, el fardo de heridas que, desde la pérdida de su infancia, ha ido acumulando. Así comprendemos y sentimos la necesidad de la ternura o la vivencia erótica convertida en deseo de comunicación, innovación temática del mayor interés (especialmente en «Ahí mismo», viaje por el camino erótico a la inocencia de lo natural). No resulta ya amable la música del viento que azota la casa del poeta, y es difícil conseguir la libertad, una de las palabras más repetidas en el libro.

Claridad o inocencia, aire o realidad vital, continúan asistiendo al poeta, en su cada vez más agónica busca de la alegría y la verdad, de cobijo sin muros ni fronteras. Por esto, *El vuelo de la celebración* vuelve en ocasiones al punto de partida, a los asombrosos y asombrados versos de *Don de la ebriedad,* aunque Claudio Rodríguez profundice de libro en libro por la espiral del conocimiento, escarbe la sencilla y compleja realidad del existir.

## El lenguaje

En el estudio de los contenidos de la poesía de Claudio Rodríguez inevitablemente se han asomado palabras y metáforas características de su expresión. La contradicción que pudiera haber entre una poesía con carga conceptual y ética y un lenguaje realista obliga al poeta y al lector a un frecuente empleo del símbolo y la metáfora; detrás del realismo casi costumbrista o anecdótico de algunos poemas se esconde un tema profundo y subyacente. En *Conjuros,* según Bousoño, se aprecia ya el logro de un nuevo recurso, que enriquece la necesaria polivalencia del lenguaje poético: la alegoría disémica [17]. Por otro lado, Claudio Rodríguez sabe, en general, dar suficientes elementos y referencias —con el uso de palabras de relación directa, incluso «filosóficas»—para que el poema tenga valores implícitos sin llegar a lo críptico. No es, por esto, raro que entren en el campo semántico de sus símbolos más habituales (luz, aire, noche, música, casa...) palabras como «inocencia»,

[17] Vid. Carlos Bousoño, prólogo a C. Rodríguez: *Ob. cit.,* págs. 14 y sigs.

«amor», «dolor», y alusiones geográficas o temporales. El carácter meditativo de *Alianza y condena* (alianza de los hombres en/por/pese a la condena de los hombres) y de *El vuelo de la celebración* se patentiza en la escasa presencia de dichos símbolos o en la mayor evidencia para el lector de su relación con el propósito temático.

Además, el lenguaje de su obra más autobiográfica y personalizada (tercera parte de *Alianza y condena* y *El vuelo de la celebración)* se acerca al giro o a la frase coloquiales, con riesgo a veces—de esto hablaremos más tarde—de quebrar el nivel general del poema. Sea como fuere, el conocimiento del habla cotidiana acrecienta la eficacia comunicativa de bastantes versos, desde *Don de la ebriedad* hasta el último libro.

De otro recurso, la connotación, se muestra Claudio Rodríguez hábil maestro: palabras como «claridad», «aire», «inocencia», «lluvia», «arena», «casa», etc., son aprovechadas algunas veces no tanto por su significado de base como por la «aureola semántica» que sin duda tienen para la mayoría de nosotros. Así, «música»—con su connotación de intimidad—recalca el aspecto significativo de «riego», «por dentro», «transparente quietud», que interesaba al autor y precisa el verso que le sigue:

*Riego activo por dentro y por encima*
*transparente quietud, en bloques, hecha*
*con delgadez de música distante*
*muy en alma subida y sola al raso.*

(*DE*, págs. 63-64.)

Pese al clasicismo de los símbolos, las imágenes o las comparaciones, y pese al lenguaje poético que predominaba en la época de su aparición (el realista «de la llamada poesía social, cuyo precursor es Celaya, o el esteticismo del grupo cordobés de 'Cántico'» [18]), sorprende *Don de la ebriedad* «con el suelto aprovechamiento de los valores irracionales de la palabra poética», para usar la expresión de José Olivio Jiménez [19]. Y sin pretender exagerar el papel—bastante menor, incluso en el último libro—de lo irracional y visionario en Claudio Rodríguez, la belleza y el dominio del recurso en aquella *opera prima* eran ya indiscutibles:

---

[18] Víctor G. de la Concha: *La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos*, Col. El Soto, núm. 22, Ed. Prensa Española, Madrid, 1973, pág. 12.
[19] José Olivio Jiménez: *Ob. cit.*, pág. 145.

*aunque el alcohol eléctrico del rayo,*
*aunque el mes que hace nido y no se posa,*
*aunque el otoño, sí, aunque los relentes*
*de humedad blanca (...).*
(*DE*, pág. 49.)

El paso de la exaltación de lo real a la meditación antropocéntrica [20] había de ir forzosamente de la mano de un cambio en el uso de las imágenes y metáforas (de ahí la alegoría disémica) y en el vocabulario empleados. En este sentido destaca el caudal léxico que incorpora *Alianza y condena* por probable influencia de la poesía social y habida cuenta de las nuevas necesidades temáticas: véanse, a modo de ejemplo, algunas enumeraciones del poema «Cáscaras»:

*Los sindicatos, las cooperativas,*
*los montepíos, los concursos.*
(*AyC*, pág. 160.)

*La cáscara y la máscara,*
*los cuarteles, los foros y los claustros,*
*diplomas y patentes, halos, galas,*
*las más burdas mentiras.*
(*AyC*, pág. 161.)

El realismo del vocabulario y la trascendentalización de lo implícito obligan a acentuar las comparaciones con que se procura reificar, cosificar los conceptos menos físicos. El procedimiento se encontraba ya en *Conjuros* y *Don de la ebriedad:*

*(...) me han trasladado*
*la visión, piedra a piedra, como a un templo.*
(*DE*, pág. 63.)

Y se generaliza a partir de *Alianza y condena:* «mi caliza soledad» (*AyC*, pág. 182), «madera de temblor» (*VC*, pág. 54) o

*(...) amasada*
*en la cornisa de la media luz,*
*entre las rejas del conocimiento,*
*en la palpitación del alma,*
*llega la amanecida.*
(*VC*, pág. 68.)

Sin que sirva para materializar elementos no tangibles, se halla la relación en detalle por el solo amor a las cosas:

[20] «De la exaltación a la meditación: Claudio Rodríguez» fue el título de la reseña del libro *Poesía 1953-1966* que publiqué en *La Vanguardia Española*, Barcelona, 16 septiembre 1971, pág. 49.

*olor a sal, a cuero y a canela,*
*a lana burda y a pizarra.*

(*AyC*, pág. 207.)

En el último poema de *El vuelo de la celebración*, «Elegía desde Simancas», pueden encontrarse bastantes ejemplos. Pero valgan los citados por no convertir el presente artículo en farragoso catálogo.

## Otros recursos expresivos

«Cada uno de los tres libros que de él han aparecido significa un cambio importante en la modulación de su estilo», afirma Carlos Bousoño [21]. Lo fundamenta con el análisis de la alegoría disémica trascendentalizadora en *Conjuros* y su inversión en *Alianza y condena*. Con todo, otros estilemas y—como veíamos—el lenguaje no sufren grandes variaciones; la expresión de la obra poética de Claudio Rodríguez avanza en profundidad y conserva, por lo general, los recursos retóricos empleados anteriormente.

*Grosso modo*, la sintaxis del poeta zamorano es reposada y morosa. Resaltan las construcciones trimembres (en especial, la utilización de tres sintagmas nominales con idéntica función), aunque las frecuentes enumeraciones y acumulaciones—denotativas del largo aliento rítmico y el aprecio por lo cualitativo y lo objetual—, y las no menos omnipresentes repeticiones de función aclaratoria, ampliadora o intensificadora, rompen a menudo dicha estructura. Asimismo, el ritmo zigzagueante del período largo es quebrado por un imperativo (así en poemas proclama o invitación, como «Con media azumbre de vino» y «Cosecha eterna», de *Conjuros*), por la reflexión más o menos retórica de una interrogativa o por el entusiasmo de unas admiraciones, cuya presencia parece disminuir a lo largo de su trayectoria poética, en opinión de José Luis Cano.

Otros elementos conforman las peculiaridades sintácticas de la poesía de Claudio Rodríguez. Sobresale una afortunada, original en las asociaciones predicativas y no gratuita adjetivación, como puede observarse en estos versos de «Arena»:

*La arena, tan desnuda y tan desamparada,*
*tan acosada,*
*nunca embustera, ágil*
*con su sumisa libertad sin luto.*

(*VC*, pág. 19.)

[21] Carlos Bousoño, prólogo a C. Rodríguez: *Ob. cit.*, pág. 10.

O la técnica de adjetivación doble (adjetivo + sustantivo + adjetivo), ya señalada por José Olivio Jiménez [22]:

*fresca suavidad nocturna.*
(*AyC*, pág. 210.)

Por razones del realismo temático y lingüístico abundan los demostrativos y locativos, tanto espaciales como temporales, con finalidad señalativa aproximadora.

No sólo vocativos e imperativos rompen la exposición lógica del discurso, también marcas aseverativas que intensifican el carácter reflexivo y personal, el «convencimiento» de la frase:

*aunque el otoño, sí, aunque los relentes*
*de humedad blanca (...).*
(*DE*, pág. 49.)

En estrecha relación con las enumeraciones y las acumulaciones [23], con la anáfora y la duplicación, la polisíndeton copulativa cobra un relieve especial y contribuye a que el poema discurra con una estructura externa compacta y un sólido andamiaje, del que sería difícil separar unos versos de otros. «Alto jornal», de *Conjuros*, está sostenido exclusivamente por el nexo copulativo «y».

No podemos olvidarnos, en este repaso de recursos sintácticos, de los cambios de tiempo verbal, que pueden extender la acción y marcar incluso el final del poema. No otra cosa ocurre en «Con media azumbre de vino»:

*(...) Ebrios de sequía,*
*sea la claridad zaguán del alma.*
*¿Dónde quedaron mis borracherías?*
*Ante esta media azumbre, gracias, gracias*
*una vez más y adiós, adiós por siempre.*
*No volverá el amigo fiel de entonces.*
(*C*, pág. 96.)

A causa de «la dual visión del mundo del poeta» tiene lugar—para José Olivio Jiménez [24]—«un enfrentamiento paradójico de opósitos»,

[22] Vid. José Olivio Jiménez: *Ob. cit.*, pág. 73.

[23] Su empleo se enriquece en *Alianza y condena* y *El vuelo de la celebración*. Se acelera el ritmo de «Noche en el barrio y sus aportaciones semánticas crecen, mediante un verso con cuatro verbos de acción:

«llevas, y traes, y hieres, y enamoras» (*A y C*, pág. 172).

En «Cantata del miedo», el aspecto durativo del gerundio—amén de la repetición—resalta la idea:

«nivelando, aplomando, remontando
nuestra vida» (*VC*, pág. 33).

[24] José Olivio Jiménez: *Ob. cit.*, pág. 166.

ostensible en los últimos poemarios. Desde la sencilla disyunción hasta construcciones bastante complicadas, el contraste tiene un notable peso en la forma de expresión de Claudio Rodríguez. Serían muchos los ejemplos que, con oposición contradictoria, alternativa, modificativa, de contraste, restrictiva e intensificativa [25], cabría aducir:

*(...) Protectora*
*nunca, sí con audacia.*

(*AyC*, pág. 171.) [26]

Con esta tendencia deben emparentarse frases del tipo «ácido en el limón, dulce en la fresa» (*VC*, pág. 38) o:

*(...) de tu*
*herida, en la que puse,*
*si no el diente, tampoco*
*la lengua.*

(*AyC*, pág. 195.)

O bien:

*¿Y está la herida ya sin su hondo pétalo,*
*sin tibieza,*
*sino fecunda con su mismo polen (..?).*

(*VC*, pág. 13.)

También en la misma línea parecen estar construcciones semejantes a «*con* sus cartas *sin* marca» (*AyC*, pág. 167) o, particularmente en *El vuelo de la celebración,* frases de gran simetría sintáctica en hábil y alternativo juego:

*tú, con tu sombra, sin desesperanza,*
*estás acompañando*
*mi olvido sin semilla.*

(*VC*, pág. 20.)

---

[25] Tomo prestada la terminología a JUAN ALCINA FRANCH-JOSÉ MANUEL BLECUA: *Gramática española,* Col. Letras e Ideas, 10, Ed. Ariel, Barcelona, 1975, págs. 1169-1177.

[26] José Olivio Jiménez—con la colaboración de Ellen Engelson—repara en otras varias formas de enfrentamiento de opósitos: «acercar copulativamente dos antónimos», «una relación aparentemente disyuntiva, pero que dentro del contexto supone una identificación: *entrega o robo, amor o asesinato* («Gestos»), «por medio de una inesperada adjetivación: locura *armoniosa* («Porque no poseemos»), *ruin* amparo («Cáscaras»). O calificando un mismo nombre con dos adjetivos de signo contrario: momento *bronco y bello* («Espuma»). (Cfr. JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ: *Ob. cit.*, pág. 167 *n.*)

Este «uso de adjetivos contrapuestos dirigidos a una misma realidad sustantiva» se halla curiosamente en escritores tan alejados de Claudio Rodríguez como Blas de Otero y Miguel Labordeta (vid. RAFAEL BALLESTEROS: «Aspectos de la poesía de Miguel Labordeta», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* núms. 253-254, Madrid (enero-febrero 1971).

No cabe sino compartir la admiración (Cano, José Olivio Jiménez, Lucio, Gimferrer[27], Bousoño...) que en su dimensión lingüística ha despertado la poesía de Claudio Rodríguez.

El verso endecasílabo, con frecuencia blanco y alguna vez de rima asonante al modo del romance heroico, de *Don de la ebriedad,* reforzaban la base clásica, la serenidad y la exaltada armonía del tratamiento. La presencia del hombre y de la duda se contenía mejor en la polimetría, casi siempre impar (alejandrino, endecasílabo, heptasílabo), de *Conjuros* o *Alianza y condena.* Descollaba de cuando en cuando el metro quebrado del final de una unidad rítmica:

*¿(...)*
*para la siega; este otro, de la tierra*
*del vino, algo coplero, de tan corta*
*talla y tan fuerte brazo, el que más rinde*
*en el trajín del acarreo? ¡Cosa*
*regalada!*

(*C*, pág. 134.)

Pero en *Alianza y condena,* la presencia del dolor, de la injusticia, del gesto hipócrita, comportaban una expresión y un ritmo menos armónicos. Aquí y allá, aisladamente, el poeta se valía de encabalgamientos «abruptos», que en *El vuelo de la celebración* menudean algo más, acaso por el prurito de guardar la métrica del verso impar convertida así en forma artificiosa:

*No es lo de siempre: no es mi amor en venta,*
*la desnudez de mi deseo, ni*
*el dolor inocente, sin ventajas.*

(*VC*, pág. 13.)

O poco después:

*el tallo hueco,*
*nudoso, como el de la avena, de*
*la injusticia. No.*

(*VC*, pág. 13.)

Según mi opinión, tampoco refuerza el contenido la relativa frecuencia con que en el último libro se usa la rima interna. Bousoño lo calificaba, en el caso de *Alianza y condena,* de «intensificación por iden-

[27] PERE GIMFERRER, en «La poesía de Claudio Rodríguez», *Triunfo,* núm. 472, Madrid (19 junio 1971), califica al poeta zamorano como uno de los mejores poetas contemporáneos en lengua castellana por la riqueza y originalidad de su expresión.

tificación de dos conceptos a través de una rima» [28], pero a veces roza lo gratuito o lo cacofónico:

*y la cadencia de la miel, tan fiel.*

(*VC*, pág. 23.)

*Miedo encima de un cuerpo,*
*miedo a perderlo,*
*el miedo boca a boca.*

(*VC*, pág. 31.)

Pero el ejemplo más claro de cacofonía deliberada y, a mí modo de ver, gratuita, se encuentra en *Alianza y condena:*

*No es la sola hora la aurora.*

(*AyC*, pág. 204.)

(En muy pocas circunstancias el verso no alcanza el alto nivel de cuidado habitual, bien porque la expresión coloquial no se integra totalmente, bien porque hay cierto desequilibrio entre tono y tema:

*¿Quién era el servidor? ¿Quién era el amo?*
*Nadie lo sabrá nunca.*

(*VC*, pág. 26.)

El poema se titula «Perro de poeta» y va dedicado «a Sirio, que acompañó a Vicente Aleixandre».)

## Consideraciones finales

La importancia por sí misma y en el panorama literario actual de la obra poética de Claudio Rodríguez queda, creo, puesta de relieve. Porque *Alianza y condena* figura en la plana mayor de la historia de la poesía de postguerra y porque de *Don de la ebriedad* sorprendía —cito a José Luis Cano [29]—«su cuerpo tenso y desnudo, enteramente horro de la retórica al uso, el poema tremendista que encubre vaciedad o el soneto redicho y artificioso». *Vuelo de la celebración,* nuevo hito en el peregrinar del autor zamorano, representa una continuación de los recursos estilísticos de *Alianza y condena* con resultados tan excelentes como el poema «Ahí mismo», a la vez que pone de manifiesto

[28] C. Bousoño, prólogo a C. Rodríguez: *Ob. cit.*, pág. 29.
[29] José Luis Cano: *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra,* Col. Punto Omega, núm. 170, Ed. Guadarrama, Madrid, 1974, pág. 154.

un mayor autobiografismo de los motivos iniciales (en relación con la creciente conciencia de la debilidad personal y humana). La capacidad de aventura e investigación creadoras sigue en pie: algunas variaciones estilísticas y temáticas prueban que Claudio Rodríguez desea varear el amaneramiento, y el humor amargo de «Incidente en los Jerónimos» revela una faceta interesante y digna de ser cultivada de su poesía [30].

Con la perspectiva de los años, varios poemas se nos aparecen como destacados ejemplos de una profunda poesía social. Con ellos—merced a la estética que ejemplifican—podría afirmarse la vigencia del humanismo machadiano [31]. Otras afinidades (Aleixandre; ocasionalmente Cernuda, Salinas y Leopoldo Panero; Bousoño, por su visión de la realidad, en cierta amargura y en el uso de verbos de sentido; Brines; Eladio Cabañero...) sitúan también la obra del poeta Claudio Rodríguez, que en *El vuelo de la celebración* salva de nuevo su inconfundible amor por la palabra.—*JOSE MARIA SALA (P.º Valldoreix, 127. Valldoreix. BARCELONA).*

---

[30] FRANCISCO LUCIO, en *art. cit.*, pág. 4, alude de pasada al «humor realmente insólito» de Claudio Rodríguez.

[31] En «Ciudad de Meseta» *(Alianza y condena)* basa José Luis Cano una similar óptica de Machado y Claudio Rodríguez en el tema de Castilla. Los acerca también su común «intento de salvación del hombre, su humanismo». (Vid. JOSÉ LUIS CANO: *Ob. cit.*, págs. 158-160.)

# Sección bibliográfica

## SALVADOR ESPRIU: "LOS CUERPOS DEL SILENCIO"

*... escucho cómo el tiempo*
*me dice el nombre ganado, este nombre mío: «Nadie».*

En *La piel de toro,* una de las series de poemas de su *Antología lírica*[1], Salvador Espriu se refiere a la «cerrada trampa pronominal» derivada del avance y las mutaciones del tiempo. Explicita también: «Nosotros somos alguna vez tú, / casi nunca él y siempre yo» (página 249). Por una parte, esta afirmación conlleva una recreación del mito de Ulises, como en el texto del epígrafe, o en *Semana Santa,* donde la pregunta sobre qué es la verdad es respondida dubitativamente: «Quién sabe si tú, tal vez tú / o también tú. Quizá nadie» (página 309). Por otra parte, es una connotación del cambio incesante, del camino, de la transfiguración, de la ascesis de la muerte. Otros tópicos acompañan y refuerzan la estructura conceptual de la poesía de Espriu, como el del hombre percibido fuera del centro, como un peregrino, en sus extravíos y, desde la perspectiva estrictamente poética, inquieto por el problema de la comunicación, de la aprehensión del mundo a través de las palabras.

La lucha implícita en el acto de nombrar es fundamentalmente ambigua: al mismo tiempo que ocasiona la realidad de un hombre mutilado («este pequeño dolor / que soy» o «la herida que soy»), también es testimonio incorregible («lo que he escrito, escrito está») al final de *Semana Santa,* cierre, además, de la antología. Las palabras,

[1] Edición bilingüe de José Batlló, Cátedra, Madrid, 1977. Abarca una introducción del mismo Batlló, bibliografía de y sobre Salvador Espriu, dos prólogos del autor y la antología propiamente dicha con los siguientes textos: *Las canciones de Ariadna,, Cementerio de Sinera, Las horas, Mrs. Death, El caminante y el muro, Final del laberinto, La piel de toro, Libro de Sinera* y *Semana Santa.* Las citas que a continuación se reproduzcan irán acompañadas por la página correspondiente.

instrumentos de la construcción e interpretación del universo—y a la vez síntomas de una imposibilidad constructiva e interpretativa—, adquieren una facultad de acción que las separa del sujeto mismo o, al menos, las ubica en un plano de igualdad con el mundo de los objetos naturales, también ellas objetos, también ellas modos de conocimiento. La «secreta ley del camino», cualificada por la serenidad, la quietud, el reposo, estimula de la misma manera el combate / el *camino.* Ascesis de la muerte: *peregrinatio* comprensible en el contexto de imágenes y recursos coincidentes con las alegorías medievales; los caminos de la tierra, el agua y el aire; la figura de la muerte cazadora, emboscada en la oscuridad y en el bosque; las sutiles alusiones a la danza de la muerte igualadora.

Las menciones de Ariadna, la relación entre el caminante y el muro, el laberinto, la procesión de Semana Santa, todo apunta a revelar la búsqueda de un equilibrio deseado. A través de los textos de esta analogía, la mayoría de las situaciones poéticas expresan directa o indirectamente el juego de las fusiones e interacciones entre los cuatro elementos tradicionales: agua, aire, fuego y tierra. Tanto la lucha entre los elementos, el modo en que afectan a la percepción del sujeto, como la recuperación de tópicos medievales, se entrelazan en la conciencia y el sentimiento desgarrados de la primera persona poética. Ese desgarramiento proviene—y ahí se centra uno de los méritos de la poesía de Salvador Espriu, si entendemos el avance en la creación como un proceso de continuidad y ruptura—de la observación dramática y crítica de su momento histórico, de su «pobre, sucia, triste, desgraciada patria». Penetrando un poco más—ninguna poesía es decir fácil, y la de Espriu no lo es—se descubren los «labios catalanes», uno de los indicios de ese desgarramiento.

Lo que decimos afecta a la representación del cuerpo en los diferentes poemas. El predominio de la observación se corresponde con el predominio de los «ojos», enigmáticos, ordenadores, ávidos, caminantes, vigilantes, sin párpados, a veces adormecidos, vacíos o cansados. El plano perceptivo recorta del cuerpo conjuntos de señales, momentos gestuales, miembros. En consecuencia, la selección se revela en la observación de unos pies, en la mención y calificación de manos, dedos, labios, la espada que sufre el castigo, bocas (ardientes o sin labios), cabellos, uñas que se roen o están desgarradas, narices y, cerrando el circuito, la abstracción del «rostro». De la simbología de las partes del cuerpo, se pasa a reflexiones sobre el problema de la libertad, ese modelo de la búsqueda poética o mística o las dos cosas, siempre a partir de lo físico como nivel revelador. Así ocurre cuando

se habla del «halago del vientre» (pág. 71) o del fenómeno de la transfiguración del cuerpo humano: devenir perro, perrito faldero, frente al ideal de ser amo de sí mismo, el «único señor».

La fragmentación o la disyuntiva que presupone la consecución de la libertad, se completan con formas representativas de cuerpos inanimados, como el espantajo, y, finalmente, especie de nexo con los esperpentos de Valle-Inclán, el «monigote». Esta última imagen es la del hombre minimizado; solamente una vez en toda la antología, cuando se la utiliza en plural

*Poco a poco guardo*
*dentro de la caja*
*todos mis monigotes* (pág. 141)

aparece como la figuración de fracasos, del hombre hundido en la privación. La visión de un «monigote ahorcado» refuerza el sentimiento y la conciencia de la humanidad degradada; en otras palabras, lo infrahumano, exponente de un mundo sometido al silencio, víctima del poder y sus árbitros.

En ese conjunto, y coherentemente con el rescate de imágenes y figuras del mundo medieval, están los mendigos, los ciegos y los leprosos. Personajes unidos por la exclusión, resaltan en esta visión procesional la danza del loco y la meretriz o la de la monja altiva y el borracho, el banquete macabro donde sirven mozas de hostal. Todos —ya lo hemos enunciado—se muestran en actos exteriores, en gestos o en partes de su cuerpo, hasta el punto de igualarse «bocas» (de mendigos) y «plagas» (de leprosos). Uno de los fragmentos que sintetiza y ahonda este aspecto de la poesía de Espriu es aquel que dice:

*Hechos pedazos,*
*podridos cuerpos*
*son ya migajas*
*de confite*
*en la boca*
*que rumia*
*hilachas de mujer,*
*de marido* (pág. 283).

La certeza sobre la trampa de los pronombres es también un elemento demostrativo de la infrahumanidad y la desintegración observadas. Pero, además, encierra una voluntad de expansión asentada en el reconocimiento de los límites impuestos, desde la naturaleza y la sociedad, al crecimiento armónico de los hombres. Lo desintegrado implica también una ruptura de lazos con los otros («alguna vez tú», «casi nunca él» o el tú que se reitera y se hace sinónimo de «nadie» aun

desde la construcción sintáctica) y, en general, de la capacidad de dominio creativo sobre las cosas, los fenómenos de los cuales el menos aprehensible y más presente es la muerte, la «única palabra».

Resalto la referencia a la muerte como la «única palabra», ya que la concepción del mundo de Espriu se impregna con términos y expresiones que hacen a su trabajo específico: el de poeta. Aunque, según él, «toda poesía es, aparte de ambigua y dialéctica, circunstancial» (afirmación que no se discute), de ninguna manera eso implica negar la búsqueda permanente de absoluto, reflejado en el ideal de la «luz quieta» o la imagen del vergel, entre otras. La conciencia del tiempo que transcurre y la omnipresencia de la muerte inherente al *transcurso* explica que sólo queden «briznas de palabras», que éstas se conviertan en ceniza o sólo haya retales. Espriu pasa de definir como «imposible» e «inútil» la creación por la palabra, al deseo expresado en la *Autopresentación* de «no tener que escribir ni una línea más» (pág. 58).

La ambigüedad radica en el hecho de que las palabras son simultáneamente un «difícil premio» y «horcas». Si no escribir más es imposible, es porque el oficio poético hay que entenderlo como un deber y como un ejercicio de nuestra responsabilidad ante el mundo. Más aún: se trata de un afán de reconversión de la palabra en vida mejor. El texto del Romance del Infante Arnaldos: «Yo no digo mi canción sino a quien conmigo va», epígrafe de las *Canciones de la rueda del tiempo* (pág. 177), se ajusta, en otro nivel de aproximación, a la lucha contra el encierro de los pronombres. Más allá del «siempre yo» está la convicción sobre el hombre «salvado en pueblo»; a partir de ella, la poesía comienza a ser inquietud sobre los que no tienen nombre y, en consecuencia, revisión de los propios límites de la palabra escrita, de su poder de nominación. Entonces, para esta ética estética, vivir equivale a «salvaros las palabras» o «devolveros el nombre de cada cosa».

La concepción de la arduidad implícita en el trabajo poético, se liga naturalmente con la imaginería sobre el *tiempo*. El tiempo es estrictamente *tránsito;* en esa conjugación de horas y lugares recorridos, se conforman y entrecruzan las perplejidades derivadas de los cambios de estaciones, de las fusiones y separaciones de los elementos. El *fuego,* por ejemplo, designado como sol, luz, alba, incendio, llama, encendimiento, ardor, esplendor, sangre, resplandor, oro, amarillo, rayo, fragua, lumbre, es el elemento portador del misterio y la vida. Por otra parte, a través del fuego y sus mutaciones (de la llama al humo y la ceniza) se representa el desarrollo vital, cuya plenitud coincide con la luz intensa que surge, como un *levantamiento,* al alba. Por esta razón es clara la imagen de la sangre, que se confunde con el atardecer, y,

finalmente, los riesgos de la noche, con la muerte emboscada. Al referirse al fenómeno de la creación, surgen las «voces del fuego» o el «secreto de la llama» y, casi siempre, la mención de las palabras cenicientas o heladas, representación de las dificultades de captación del mundo, de la insuficiencia del lenguaje, ya que, y éste es otro dato revelador, el trabajo creativo se ejerce con «áridas palabras».

El *agua* está representada generalmente por el mar, las fuentes, los ríos, los lagos, el torrente, las charcas. Por otra parte, se incorporan los matices de la lluvia, el llanto, la inundación. En este conjunto, la imagen más frecuente es la de *la barca o la nave,* calificada como «alma» o «viajera». No es difícil asociarla con la significación mística, presente en textos medievales y renacentistas, del alma como barca a merced de los peligros del mar, las tormentas, las tentaciones. Una expresión con valor de nombre propio, válida también como reflejo de la enemistad con el sol y la luz, es el mal tiempo. Cuando está por llover, «la abuela Muntala / guarda el sol en el armario / del mal tiempo» (página 83). El mal tiempo es el dueño de la oscuridad, de la noche; es la muerte misma. La *Canción del anochecer* lleva un subtítulo que dice: *Luego que Sebastiàn, Francesc e Isabel fueron a jugar al mal tiempo* (página 187). La guerra entre los elementos se opera dialécticamente; así, un mismo elemento tiene dos sentidos: frente a la lluvia (simbolización también de la muerte cuando se habla de la «lluvia sutil que ha de juntarnos») están las fuentes que calman la sed, y son fuentes de palabras, o los «serenos mares de olvido» (pág. 327).

El *aire* se encadena con las imágenes del viento, los pájaros, el vuelo, la brisa. Tiene el sentido, además, de «pneuma», el hálito de vida: «benigno / hálito de vida de aire» (pág. 179). En este aspecto, el poema dedicado a *Psyché,* nombrada como «falena», agrega la imagen del vuelo y del viaje. El adversario del modelo de serenidad y quietud es muchas veces el viento. Ante esa disyuntiva entre un mundo armónico (el de la saeta, por ejemplo) y el caos implícito en la tormenta, los riesgos y la muerte sorpresiva, se yergue la ambigua función de la memoria y el olvido. No son, quede sentado, términos antagónicos. El olvido, y las connotaciones de armonía y orden que lo acompañan, implica también la recuperación de las propias raíces (campo de la memoria); el olvido, en relación con el conjunto de los elementos de la naturaleza, se asocia a la luz intensa, al mar sereno, al aire leve. La memoria, a la vez, conduce al reconocimiento de voces en los distintos elementos, al pasado próximo de la represión de la propia voz, la lengua catalana, así como el de la injusticia de los que reciben la fuerza en las espaldas.

De esta caracterización del olvido, se avanza naturalmente a las

imágenes que rodean el elemento *tierra.* Los pasos, el fango, el campo y la vegetación («trigo maduro» y «malas hierbas»), el desierto, los bosques, las raíces, la llanura, son algunas de las manifestaciones de la tierra. Cuando el poeta observa, «sin pesadumbre», cómo se borran sus pasos o, con el mismo sentido, la imagen de la barca que no deja surcos en el mar, representa una nueva caracterización del olvido. La expresión que sintetiza el significado último de las relaciones entre memoria y olvido es aquella donde se refiere al camino que une «la raíz con el ala»: tierra y aire, arraigo y sueño. Por otra parte, y en este juego de correspondencias entre los distintos elementos, la raíz sobrevive gracias al llanto; de lo contrario triunfa la sequedad y «encima de la buena tierra» se extiende «el yermo» (pág. 263). De la misma manera que la sed se calma en la fuente de las palabras o que caen «pequeñas palabras, suaves alas» (pág. 221), o la llama secreta vivifica el lenguaje, en el caso de la tierra también aparece un paralelo naturaleza-creación por la palabra:

*Cavas la tierra en yermo convertida,*
*donde las raíces del llanto se secaron.*
*Cavas dentro de tus palabras:*
*a encontrar la canción no aciertas* (pág. 223).

Todos los rasgos enunciados: guerra y fusión de los elementos naturales, la representación del cuerpo, la concepción de la muerte, el tiempo y el tránsito, las posibilidades comunicativas y cognoscitivas del trabajo poético, son algunas de las cuestiones que revelan la conciencia desgarrada del poeta; de esa manera, hay momentos en que esa conciencia ya no se exterioriza a través de miembros corporales o en figuras inanimadas, sino que se identifica con objetos y productos de la imaginación. El hecho de sentirse *muro* «por mí mismo caminando», o «un oscuro sueño», o el «Yo mismo soy / mi pesadilla» (pág. 321), son algunas pruebas. Muro, sueño y pesadilla se convierten en protagonistas del discurso poético. Este juego complementario del desdoblamiento y la fusión está vinculado también con las imágenes del *espejo,* no el que devuelve una imagen idéntica al yo, sino el que refleja todo, a los otros, al paisaje. Narciso mirándose en el agua representa el enfrentamiento del sujeto con su propia muerte. «Jamás duermen los ojos, / fijos en el fondo del agua» (pág. 223), resume la exhortación para que la conciencia sea vigilante. Coherentemente con el sentido de los reflejos en espejos, las partes del cuerpo se insertan también en los objetos naturales: el lago tiene «ojos profundos», las cosas tienen «labios», el agua tiene «dedos». Los ojos, ellos mismos, consti-

tuyen un camino y poseen la facultad de encerrar belleza o de encarcelar «toda la luz contemplada». Dadas estas características surge necesariamente la fusión especular, todo se refleja en todo. Porque las palabras son horcas, el poeta se siente «cautivo del cántico» (pág. 93). En esa interacción es que puede interpretarse la poesía como una acción de la mirada, por tanto, nexo en un juego de espejos: nexo expansivo en cuanto reflejo del mundo, los hombres, los objetos; nexo de concentración por su retorno al «siempre yo». Nuevamente la trampa, el encierro de los pronombres, aunque a la vez sirva de ascesis de la muerte. La poesía, «un poco de ayuda para vivir rectamente y, tal vez, para bien morir» (pág. 57), sobreviviente a pesar del violento silencio impuesto a los labios catalanes, ella misma el «nombre del silencio».—*MARIO MERLINO (Hermanos Gómez, 57, 2.º A. MADRID-17).*

## LA NOVIA QUE ESCAPO A LA CENSURA

## (Análisis de la novela "La novia judía" *, por L. A.)

Un día como otros cae en tus manos un libro, una novela, posiblemente como otras. Pero sucede que las páginas están vivas y te arrastran, resaca de un mar que todos conocemos vagamente. Es un hermoso título el de la portada, no tan hermosa la ilustración, recuerdas Safed donde alguna vez soñaste ver aparecer entre las letras la celestial visión de Eliayu, El Trono Divino, la Yordé Merkabah, esperaste el día santo del sábado como se espera a una novia o a una princesa.

Y oyes nombrar a Joseph Karo, Jaim Vital, Moshé Kordovero, que dejaron atrás roncas llanuras y pelados montes y frescor de patios y hondos aljibes por donde caen retumbando las lágrimas, ves la Diosa-Madre de negro pelo comida por las moscas, ves que tu amoroso padre, lleno de santo temor de Dios, te muestra los libros de Tu Pueblo y sientes que la hierba tiene otro rumor y que los árboles cantan porque eres heredero de una tradición antiquísima; y sientes el miedo como animal royéndote en el torvo país de las hogueras, huele a chamusquina, te vigilan ojos omnipresentes, un pedazo de tocino apartado del plato puede conducirte a la tortura o a la muerte. Pero te vas a otro país, a una ciudad de costas azules donde se respira libertad, vecina de Pompeya, La Enterrada Viva. Prisionero entre las altas tapias de un jardín roma-

* Edit. Noguer, Barcelona, 1977.

no, probarás los besos y las manos y conocerás por las estatuas la belleza del cuerpo. El amor de las mujeres-pasión, el matrimonio con la blanca niña, terco estudiante de Talmud, que al llegarte la vejez y la fama te ves llamado a restablecer el Tikkun, el Orden Primigenio, el que se perdió con el primer acto equivocado del hombre, el que hará del mundo un paraíso futuro y no un campo de concentración eterno. Con las armas de tus Kawanoth, tus Buenas Intenciones, reconstruirás, al lado de los Sabios, la perdida armonía. Lloras manso y apaciguado en la alta noche al ver alzarse, resplandeciendo, el Arbol de las diez Sefiroth, la unión sagrada de la Shekinah, llena de misericordia, que protege a Israel sobre todos los mundos. Y tú, el que lees, preguntas qué significa esto, pero las olas se salen de las páginas y te arrastran, cada vez más lejos de la playa de lo racional. Y continúas leyendo, comenzando a sospechar que un nuevo mundo, cierto, que existe sobre nuestra tierra, te está siendo revelado.

Y en la vejez te llega la noticia de que el Mesías ha venido a este mundo con su cortejo innumerable a redimir a tu pueblo de las muelas que le trituran, y navegando en tu propia fe llegas a la tierra donde el Señor, Bendito sea El, se manifestó con toda su gloria en el rojizo Sinay.

Y en ese Safed donde alguna vez viviste, al preguntar por la inexplicable deserción de un Redentor que cedió su primogenitura por el mísero plato de lentejas de la vida, te será contada una historia de cómo es extraño el mundo y de cómo el amor lo puede todo y de cómo la Cabala y el amor son la misma cosa, y de cómo ha de persistir siempre la duda al juzgar los hechos humanos.

Y se te narra la historia de Baruk y Debora, jóvenes prometidos, donde cobra vida el pozo y atrae a la novia, antes de que muera para siempre algo de su alma, ese mantel blanco de la Mesa Divina. Y se reencarna la muchacha ocupando un cuerpo vivo con el que expresará a su novio el amor que tenía reservado para él, aunque el cuerpo pertenezca al jardinero que provocó el Deborah, el sentimiento que creía guardar exclusivamente para su deseado Baruk.

Las peripecias de esta extraña pareja y su trágico final configuran situaciones que van más allá del más allá, finalizando con una nueva reencarnación que ya escapa a cualquier descripción cuando una vela se apaga y escuchas espantado la voz del narrador fuera del recinto: «No temáis, ya voy con vosotros, ya llego.»

Y cierras ese libro y te das cuenta de que una mano tendida hace quinientos años alcanza otra mano, estrechándola. Y sabes que la literatura sefardí en territorio español comienza a renacer. Quizá el autor de esta desigual—pero admirable—novela, Leopoldo Azancot, no sea

lo que propiamente podríamos llamar un sefardí, pero refleja en su obra las contradicciones del judío-no-totalmente-judío, contradicciones que sienten numerosos españoles que, aun con escasas gotas de sangre hebrea en las venas, sienten, sin embargo, cómo una corriente interna de amor les atrae hacia algo, el judaísmo, que ni siquiera saben lo que es.

Todos esperamos una revelación parecida a la que recibe el protagonista en los subterráneos de Granada, una toma de conciencia de lo que realmente significó históricamente ser judío en España.

Y esto es lo más positivo, certero y valioso de *La novia judía.* Es ésta una novela concebida desde un punto de vista judío. No tengo datos ni sabiduría suficiente para estimar si es o no «la primera novela del posfranquismo», como asegura la portada, pero es posible que sea la primera novela judía escrita en Sefarad desde los tiempos de la Gran Expulsión. Aun así, el aire de texto medieval que posee le arrancaría del momento actual si no fuera porque el autor ha mezclado los dos temas que configuran nuestra época (amor sexual y amor comunicación) con el mundo de la Kabalah en sus varias vertientes, filosófica, metafísica, vitalista o puramente mágica, las tradiciones piadosas, los escenarios descritos por emociones interiores y no por apariencias, y otros variados elementos que configuran una novela densa, muy densa, que parece como si quisiera diluirse y ocupar un enorme hueco.

¿Influencias? Las lógicas, las de los maestros en cada ciencia: las viejas traducciones del Zohar, Ghershom scholem que intenta acercar a nosotros la Kabalah como se acerca una estrella del cielo, Joseph Agnon con su mosaico de generaciones religiosas y tradicionales, el Talmud, las leyendas de santos y milagrosos rabinos, la Historia con sus páginas anegadas de sangre, y, cómo no, la hora actual española. El idioma de hoy en día, que sirve de contrapunto a expresiones y formas de construcción típicamente judías, incorporando así el castellano al acervo judío y éste a la literatura española.

No es exagerar, pero desde hace siglos ofrecer una visión ecuánime de lo judío en nuestro país ha sido imposible, pues el que se atrevía a tratar un tema tan delicado de por sí, aun en el supuesto de que no tuviera intencionalidad previa, no podía por menos que buscarse una salida justificativa para alejar sospechas acerca de su ideología.

Como ejemplo podría servir el tratamiento que da Menéndez y Pelayo a la historia de los judíos españoles: además de incluirlos en el epígrafe de «Heterodoxos», pretende explicar las razones esgrimidas por el poder bajo un punto de vista cristiano, aderezado con los tópicos antisemitas al uso, y sin molestarse en analizar la mentalidad judía.

La presencia de esta novela no resulta gratuita en el momento actual, pues pone en manos de una amplia masa de lectores una serie de

datos que no plantean una lucha religiosa ni una vuelta al pasado, sino algo que va más lejos. Digamos que se trata de un psicoanálisis, de un reencuentro con etapas harto trilladas de nuestra historia, que lucen, sin embargo, como la luna, siempre mostrando la misma cara. Y ésta es la cara oculta, la historia silenciada, prohibida, destruida. Es carne de hoguera el protagonista, quien describe el auto de fe en Salamanca, quien increpa a Roma, que, aliada con el cristianismo, dominó y sigue dominando Occidente de una forma tan sutil y opresora que a su lado las legiones romanas parecían juguetes. Protagonista que resume en unas páginas toda la pasión de Israel y llama a los Católicos Monarcas Fernando e Ysabel «pareja despreciable», y habla de la tolerancia divertida de los Papas ante bárbaras costumbres antisemitas, y de cómo un país se ennegrece de terrores y se vacía y se despuebla, y baten los vientos y se encienden las piras, y escupe al rostro arrugado de Europa la lista de atropellos cometidos contra El Pueblo del Libro, las poco investigadas masacres de Metz, de York, de Toledo...; ¿adónde va un libro con un protagonista así, destructor de mitos, terrorista mental?

Y no sólo eso, en el libro se describe el prohibido amor homosexual, causa de repugnancia y rechazo, habla Deborah con suave voz, se nos relatan los altos, los incomprensibles amores del Príncipe y la Princesa cabalísticos, símbolos del más alto estado del hombre, la unión mística, pero expresada con el descarnado lenguaje de nuestra época.

Curioso libro este que ha pasado una censura no sólo de la etapa reciente, sino también de varios siglos de pensamiento monolítico, censura que no ha desaparecido todavía, sino que simplemente ha bajado la guardia creyendo que ciertos viejos temas ya estaban olvidados y no se volverían a tocar.

Pero he aquí que ha venido una joven novia judía a remover la ciénaga de la historia, de los sentimientos, y, ¿por qué no?, de nuestra propia identidad, y entonces es cuando pregunta uno de los oyentes:

«Maestro, Maestro, ¿todo esto es verdad?».—*LETIZIA ARBETETA (Avenida Manzanares, 40. MADRID-11).*

## MARIO "VARGUITAS" LLOSA, EL ESCRIBIDOR Y LA TIA JULIA

Cuando uno termina de leer la última página de *La tía Julia y el escribidor* [1], el lector se ve asaltado por una unánime—y tal vez desconcertante—sensación. Nos hallamos frente a una novela evidente-

[1] MARIO VARGAS LLOSA: *La tía Julia y el escribidor,* Editorial Seix Barral, S. A., serie Biblioteca Breve, Barcelon, 1977, pág. 447.

mente sencilla. Yo diría que de una sencillez pasmosa siendo su autor el que es. Si uno recuerda las filigranas de los monólogos, las superposiciones de planos, la narración mil veces alambicada y otros tantos entresijos de técnicas literarias de que ha hecho gala Mario Vargas Llosa en sus anteriores novelas—*La ciudad y los perros, La casa verde, Conversación en la Catedral...,* por ejemplo—, parece como si nos hallásemos frente a la primera entrega de un sólido narrador.

Como ya han señalado algunos críticos, entre ellos Félix de Azúa, es como si se hubiese invertido el orden lógico y las primeras novelas de Vargas Llosa fuesen posteriores a *La tía Julia y el escribidor.* Mario Vargas comenzó como un viejo novelista ducho en artificios intelectuales, experimentalismo y audacia, y pasa a ser ahora un brillante escritor novel que cuenta su propia historia de amor, ganando al lector para su causa. El novelista ha realizado un brillante ejercicio juvenil, «de una sencillez que roba el alma», al decir de un comentarista español .Y ello no quiere significar que sea bueno o malo. Simplemente es.

El mero enunciado del título de la novela nos deja adivinar una simétrica y rigurosa estructura. Mario Vargas desarrolla dos niveles paralelos que fluyen en una perfecta alternancia. Por un lado, tenemos la historia de la tía Julia y Varguitas—el propio novelista—, en la que se nos cuenta el paso de una relación afectiva a amorosa en la Lima de los años cincuenta. Y, por otra parte, está también la historia de Pedro Camacho—«el escribidor»—y la admiración que por su obra siente el joven Varguitas. Bajo la apariencia del «relato de una educación sentimental»—como reza la solapa del libro—, *La tía Julia y el escribidor* es, a la vez, el relato del aprendizaje del oficio de escritor. Todo ello desarrollado en el marco de una concreta sociedad cuyas coordenadas se sitúan con precisión.

## Una historia autobiográfica

En más de una ocasión Vargas Llosa ha manifestado que de alguna manera sus novelas siempre tenían algo de autobiográfico. En *La tía Julia y el escribidor* esa afirmación se constata. Entendámonos, al decir autobiográfico, lo hago con todos los reparos que el «autobiografismo» conlleva al ser materia literaria. La anécdota puede o no ser deformada, pero subyace en ella—insisto en que con todas las artimañas literarias que se quieran—la experiencia directamente vivida por el novelista. Hecha esta salvedad, digamos que el autobiografismo existente en *La tía Julia y el escribidor* se manifiesta en tres planos.

La novela tiene una constante: el mundo de la radio. Así como en

*La ciudad y los perros,* Mario Vargas se valió de sus vivencias en la escuela militar Leoncio Prado, en ésta, su última novela, el autor se sirve de su experiencia radiofónica. El pomposo título de Director de Informaciones de Radio Panamericana que ostenta Varguitas en la novela, sus andanzas por Radio Central y los «radioteatros» de Pedro Camacho no son más que la trasladación novelesca y la recreación del medio en el que durante cierto período de su vida se desenvolvió Mario Vargas. Una trasladación sumamente eficaz y que constituye uno de los marcos necesarios para el desarrollo de la novela.

Porque el otro marco es la real historia de amor de Mario Vargas con su tía Julia Urquidi—«a quien tanto debemos yo (Mario Vargas) y esta novela», como dice la dedicatoria—. Esta historia de amor del novelista fue bastante complicada, pero no trágica; fue burocráticamente compleja, pero no dramática. En el momento más «novelesco» de ese romance, el padre de Mario Vargas amenazaba con pistoletazos escandalosos, que tenían más de ruido que de tragedia. Por otra parte, es una historia de amor sin sexo—sólo una vez, y como de pasada, los enamorados se demoran en su anatomía—. Y esto—pienso—es un hecho como muy de agradecer cuando nos invaden truculencias y «pasiones desatadas», que constituyen la carnaza para la venta de ejemplares. Quizá por todo ello, porque se trataba de una historia en la que no hay dramas irreparables, ni auténtico dolor desmesurado, ni pasión y muerte..., es por lo que *La tía Julia y el escribidor* es una historia enternecedora y alegre.

La novela es una duplicidad de «mayorías». Esto es, la tía Julia —el amor de su vida—es mayor que Varguitas—Vargas Llosa en lo amoroso—, puesto que aventaja a su amante en más de quince años. Pedro Camacho—la verdad del amor de su vida: la literatura—es mayor que él en lo literario, pues le aventaja en más de un millón de folios. El sujeto común de ese «ser menor» es el propio Mario Vargas Llosa. Pero un Vargas Llosa digamos esencial: el escritor. En este aprendizaje del oficio literario encontramos el tercer plano en que se manifiesta el autobiografismo en *La tía Julia y el escribidor.*

## Historia de escritores también

Pedro Camacho es escritor de «radioteatros». Sus seriales muestran una manipulación—fruto de la infracultura hispánica—, que el novelista lleva a extremos de paroxismo delirante y de una grotesca truculencia. El progresivo deterioro mental de Pedro Camacho dará al traste —¿realmente?—con la admiración que por él siente el joven Varguitas.

He dicho la admiración que por Pedro Camacho siente Varguitas, pero sería más preciso decir que esa admiración es por su fabulosa capacidad de trabajo, por su ser y vivir exclusivamente para la literatura, aunque ésta se reduzca a meros libretos folletinescos. Varguitas admira a Camacho porque es capaz de escribir veinticuatro horas seguidas, dormir tres y volver a escribir otras veinticuatro. Porque todo Lima sigue apasionadamente lo que escribe para la radio Pedro Camacho. Lo que Varguitas ve en el escribidor es una vida, que es un interminable folio escrito incansablemente.

Los titubeos del aprendiz de escritor Varguitas, quien sueña con ver aparecer su cuento en el dominical del periódico *El Comercio,* quien hace y rehace sus relatos—como el de *La humillación de la cruz* o la historia de los levitadores—y que llega hasta a tirarlos a la papelera ante las críticas de su amigo Javier y, en ocasiones, de la propia tía Julia..., todo ello no es más que un espejo en el que el joven autor se refleja. Un espejo en el que Varguitas quisiera ver su propia imagen con la seguridad, con el «oficio», que tiene el incansable escribidor. Porque, como le responde la actriz de «radioteatros» Josefina Sánchez: «Ese hombre santifica la profesión del artista.»

Pero no nos hallamos frente a «un cuestionamiento tácito de la jerarquización literaria»—como dice la solapa—. No. Vargas Llosa no desarrolla una teoría de la literatura en su novela. Hace algo más sencillo: rinde un homenaje de admiración. La que produce en Varguitas y en los lectores la descomunal figura de Pedro Camacho. El es—lo que representa—el auténtico amor, la verdad del amor de Vargas Llosa. La novela empieza con Pedro Camacho y con él acaba. Y Pedro Camacho empieza también en el libro y acaba en él.

Pedro Camacho escribe la mitad de *La tía Julia y el escribidor.* Los «radioteatros» del boliviano se alternan con esa otra historia del amor de Varguitas con la tía Julia. Y, en el último capítulo, Pedro Camacho escribe junto a Vargas Llosa. El capítulo que cierra la novela es tanto un folletín de Pedro Camacho como el desenlace de la historia romántica de Varguitas. Se trata del encuentro de la historia real con las historias surgidas de la fecunda imaginación de Pedro Camacho. Hasta entonces los capítulos se habían sucedido de una manera independiente: de un lado, los «radioteatros» del escribidor; de otro, la historia de Varguitas y la tía Julia. Sólo al final se entremezclan y las peripecias amorosas de los protagonistas vienen a ser un «radioteatro» más. Pedro Camacho escribe junto a Varguitas—Vargas Llosa—. ¿Quién necesita a quién?

Esa presencia de un humor sutil, soterrado, que Mario Vargas había mostrado en *Pantaleón y las visitadoras,* adquiere mayor trascendencia en *La tía Julia y el escribidor.* Las fabulaciones incansables del escribidor con protagonistas en «la cincuentena, la flor de la edad», sus aseveraciones axiomáticas en materia literaria, sus disfraces para identificarse con los personajes de las historias que desarrolla en los «radioteatros»..., responden a una fina ironía con la que el novelista se burla cariñosamente de lo que cuenta. Por todas las páginas del libro flota como una sonrisa amable, precisa y afinada de intención, que lo convierte en una historia fresca y regocijante para el lector.

Sin embargo, esa presencia del humor se hace más patente en los capítulos de los «radioteatros» de Pedro Camacho y en la forma como acaban. Tomemos uno como ejemplo. El final del capítulo II, que narra las peripecias del doctor Alberto de Quinteros:

> «Mientras la música lo iba embriagando, cada vez más débiles y espaciadas, un remolino de preguntas sin respuestas giraba en su mente: ¿Abandonaría el Pelirrojo esa misma tarde a su temeraria esposa? ¿Lo habría hecho ya? ¿O callaría y, dando una indiscernible prueba de nobleza o estupidez, seguiría con esa niña fraudulenta que tanto había perseguido? ¿Estallaría el escándalo o un pudoroso velo de disimulación y orgullo pisoteado ocultaría para siempre esa tragedia de San Isidro?»

Pero podríamos llegar a más. Podríamos decir que ese romance que narra Vargas Llosa entre la tía Julia y Varguitas no es otra cosa que la recreación de una situación que pudo parecer trágica, desmesurada, en su día, pero que la perspectiva distanciadora del tiempo y la rememoración ha convertido en un recuerdo que provoca la sonrisa. El final de la novela—que pudiera parecer precipitado y poco brillante, en un principio—resulta ser una burla implícita—una ¿desmitificación?—de lo que se ha narrado.

Pedro Camacho, al cabo de los años, cuando Varguitas regresa de París, de un genio ha pasado a ser un loco, un desharrapado, que se empeña en no querer reconocer a quien sintió tanta admiración por él. Era mentira que la vida del escribidor fuera tan literaria: tenía mujer y era una ramera. Pedro Camacho acaba por desmoronarse.

El matrimonio con la tía Julia duró bastante más de lo que todos habían pronosticado y habían temido. Duró más de lo que la propia tía Julia había esperado. Pero también se desmoronó. Como escribe Mario Vargas al principio del capítulo XX:

«Cuando la tía Julia y yo nos divorciamos hubo en mi dilatada familia copiosas lágrimas, porque todo el mundo (empezando por mi madre y mi padre, claro está) la adoraba. Y cuando, un año después, volví a casarme, esta vez con una prima (hija de la tía Olga y el tío Lucho, qué casualidad), el escándalo familiar fue menos ruidoso que la primera vez (consistió sobre todo en un hervor de chismes).»

Sólo queda un hecho cierto en todo esto: Varguitas—Vargas Llosa—acaba siendo un escritor de verdad. Pedro Camacho fue un sueño juvenil; su matrimonio con la tía Julia, un recuerdo agradable. La decidida vocación literaria de Varguitas fue realidad. ¿La prueba?: el mismo Vargas Llosa.

Pero también—¡cómo no!—, *La tía Julia y el escribidor* encierra en sí una gran capacidad imaginativa. No en vano una de las características que identifica a la narrativa hispanoamericana contemporánea es esa «revolución de la imaginación». Y, sin embargo, a diferencia de sus novelas anteriores, esta riqueza imaginativa, esa capacidad de fabulación para contar anécdotas, está más oculta en esta novela. Digamos que sólo ocupa la mitad de ella. Cierto es que la historia de Varguitas y la tía Julia tiene peripecias, situaciones variadas, pero discurren de una forma lineal y entran dentro de esa elemental narración que implica la novela como género.

Es en la otra mitad del libro, esa mitad que «escribe» Pedro Camacho, sus capítulos de «radioteatros», donde hemos de encontrar una desbordante y asombrosa facundia para inventar historias. Unas historias que nada tienen que ver con los típicos folletines del género. Una inacabable capacidad imaginativa que lleva a los personajes de Pedro Camacho a protagonizar relatos insospechados e incomparables.

*La tía Julia y el escribidor,* pues, nos ofrece un nuevo aspecto del registro narrativo de Mario Vargas Llosa. Una obra de una sencillez y frescura que cautiva.—*SABAS MARTIN (Fundadores, 5. MADRID-28).*

## UN LIBRO SOBRE SEVILLA

El Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla ha tenido el acierto de reeditar el que fuera primer libro de Manuel Chaves Nogales (Sevilla, 1897-Londres, 1944), aquel olvidado periodista y reportero que llegara a ser redactor-jefe de *El Heraldo* de Madrid y director de *Ahora,* al igual que autor de un célebre libro sobre el matador de

toros Juan Belmonte. *La ciudad,* cuya primera y, hasta 1977, única edición databa de 1921, es un hermoso texto que mantiene, para quien sepa bazuquear cuanto de sabroso contiene, gran parte de su frescura y vivacidad originales.

«La ciudad», naturalmente, es Sevilla. Pero una Sevilla diríase que original a la vez que de siempre, presentada sin añagazas ni roncerías. La atalaya de Chaves es contundente, aguzada, y deshace toda expectativa consuetudinaria ahogando cualquier posible bostezo:

> «Hay que huir de todo intento descriptivo. Sin decir que la ciudad sea indescriptible, y sin abdicar en una falsa modestia, podemos renunciar a las enumeraciones pretenciosas, llenas de figuras retóricas absolutamente estériles y de evocaciones desvencijadas al peso de una erudición, si no indigesta, indigerida.»

Con un amor apasionadamente inusual, Chaves se impone un periplo por las verdaderas ciudades de Sevilla, desdiciéndose de aquella «de tópico y de falsa literatura». Echando mano de una sobriedad carente, por lo demás, de gélidas ausencias, vemos fundirse la máscara del cansado bufón y asomar la espiritualidad palpable: los patios de Sevilla son tristes, aunque la pandereta diga lo contrario. A través de su rasgada piel, vemos a los hebreos por las calles de Sevilla, y con los sefardíes, a un desterrado pedazo de su alma. Aprendemos que acaso ésta no resida sino en una «aberración espiritualista de los sevillanos» y que la singularidad de la ciudad quizá no sea otra cosa que la carencia de ésta, fruto en exceso maduro del trasiego de los pueblos, las glorias y los siglos. Mas algo es cierto:

> «En esta vieja España, atacada de genialismo endémico, Sevilla únicamente sabe mantenerse inmune, y no tolera genios, ni admite definidores.»

¿Dónde habita, para Chaves, la posición espiritual de Sevilla? Hay en lo hondo una lucha, tan cruel como irrenunciable, entre dolor y belleza, entre la aspiración a la armonía clásica y el ardiente reclamo de las pasiones sobrenaturales. Para Chaves es indiscutible el misticismo de su religiosidad exacerbada. Más allá del utillaje circense y la escénica elocuencia subsiste—nos declara—una inconfundible tensión hacia lo más alto o lo más profundo. No lo niego. Pero permítaseme que cincele esa aseveración con el testimonio de un sevillano ilustre que también sabía lo que se decía. Escribe don José María Blanco White:

> «Es verdad que el catolicismo ha producido unos cuantos ejemplos de locura espléndida, pero sus visiones y raptos eran en gran parte consecuencia de la sumisión completa de un espíritu previamente agotado por el miedo y la angustia, y mansamente dirigido por la autoridad de un sacerdote.»

Si aceptamos esta interpretación (que no deja de ser vigorosamente polémica), ¿cabe aún hablar del misticismo como una veta visceralmente fusionada al ser sevillano?

Pero Chaves, afortunadamente, tiene todavía mucho que matizar en su semblanza de éste. No tiene el sevillano grandes vicios—nos refiere—, sino virtudes pervertidas, «parásitos de virtudes». Estamos enfrente de una de sus constataciones más afiladas. Tan atroz desnaturalización enseña cómo es «la ciencia sustituida por el axiomatismo, la religión suplantada por la liturgia, el arte por el academicismo, el trabajo por la rutina, la gracia por el gracioso...». Y es que se requiere una descomunal dosis de lucidez para sostener que «Sevilla ha conseguido, con su eterno desintegrar, una verdadera y lamentable definición de su especial modo de ser», a la par que se escriben páginas henchidas de amorosa tibieza por la ciudad natal. La degeneración adulterante que acabamos de mencionar no es atributo sólo de Sevilla, sino tal vez «achaque de todo el Mediodía»; ello, empero, no resta un ápice de agudeza a esta corroboración «de su especial modo de ser».

Es Chaves un hábil narrador de leyendas deliciosas, y su ojo observador conmueve mientras atina, admirándonos la pericia con que maneja sustancias harto friables. Aunque en su libro no oigamos la mareta popular, la entraña de lo que es pueblo se ve captada con grata acuciosidad. Véanse si no las páginas que dedica a caracterizar al obrero sevillano:

> «El obrero sevillano, pequeñito, inconstante, remiso casi siempre a entrar de lleno en la labor, puerilmente indisciplinado, empobrecido con frecuencia por una vida intensa e inconsciente, fuera de sí mismo, arrastrando dolorosas determinantes atávicas, no puede competir en el rendimiento del trabajo manual con el esfuerzo muscular exclusivo del obrero del Norte (...). Los obreros sevillanos comen mal y comen como aristócratas, y, aun en sus vicios, se apartan de su condición de obreros.»

Al tratar con el sevillanismo literario, Chaves hace gala de una curiosa y emotiva tolerancia, aun sabiendo y nunca ocultando cuánto en ello existe de deleznable. Es más, no se priva de citar unas severas palabras de José Nogales:

> «Lo primero que se echa de ver en estos poetas de la tierra llana es la añeja afición a los ríos y a las ciudades. El río que pasa por el término municipal es el que se lleva la palma: la ciudad en que el poeta vive recibe la constante ofrenda de tropos de dicción, a manos llenas e incansables. No siempre están de acuerdo la fantasía del vate y la comisión de ornato público (...).»

La receta, ya se sabe, viene a ser aproximadamente así: «tomarás tanto de sol, tanto de cancela morisca, tanto de guitarra y de mantón de flecos, tanto: revuélvelo *según arte* y tendrás lo que deseas». ¡Lástima que no se esgriman análogas diatribas contra el recetario pedantesco-culturalista de cierta poesía en nuestra década!

Otra muestra de la modesta sabiduría de Chaves: A la hora de encararse con los oropeles del honor y la risible figura del achacoso conquistador impenitente—escribe a propósito de la sonada Exposición Hispano-Americana—no duda en adoptar una postura escueta, generosa y crítica. América está muy lejos y no en balde nos han sacudido los siglos: «pretender que hemos de influir en América exclusivamente por el prestigio de nuestro pasado es pueril y ridículo».

Y con estas consideraciones se cierra el primero de los tres libros que componen *La ciudad.* Los dos restantes, muy inferiores ya en extensión, encarnan una aproximación a lo sevillano netamente diferente. Mientras el libro segundo nos ofrece unas estampas de la Sevilla ochocentista, la que tanto amara el hoy gran olvidado Fernando Villalón, aquélla que vio brotar denodados enfrentamientos entre liberales y absolutistas, el libro tercero nos introduce, de la mano de personajes concretos, al igual que en el anterior, en los ambientes proletarios de hace medio siglo. Tal vez sea ésta la parte del libro que hoy se nos antoje más débil. Junto a descripciones bien logradas, Chaves introduce unos diálogos que yerran su objetivo por culpa de unos excesos calderonianamente hueros.

Pero el daño no es grave. Como tampoco empañan las virtudes de este texto ocasionales deslices que rayan en una peligrosa cursilería:

> «Cerca se alzan los palacios de la Exposición y los hotelitos nuevos, envidiables nidos familiares, repletos de confort; de ese confort exclusivo de quienes, viviendo en una gran ciudad, saben mantenerse distanciados de ella, en cuanto las ciudades tienen de hacinamiento, de congestión, de inevitable suciedad.»

No he citado estas líneas ni por malicia ni por un falso rigor mal entendido, sino porque creo que expresan también el tiempo en que el libro fue escrito, al igual que su insistencia en «la visión cinemática del universo», en una «sucesión cinemática de requerimientos emocionantes», en esa «amplia y florecida vía (...) como en visión cinemática», etcétera. Son pequeñas concesiones a la «modernidad» de un hombre que, por lo demás, sabe eludir muy bien los riesgos de ésta. Su lenguaje es actual, en la medida en que goza de una coloración profundamente individual. Sólo así se explica que Chaves salga victorioso de su tentativa de encarecer un pasado inmediato y pintoresco, pleno de la-

tencias para siempre perdidas, a la par que desecha los enfermizos venenos de la nostalgia.

No quiero cerrar este comentario sin hacer alusión a algo que, excediendo de la obra de Chaves, me ha amargado su lectura y encolerizado más de una vez: una horripilante profusión de erratas. Sé que el tema es ínfimo, pero no baladí. ¿Cuándo reconoceremos la impericia y la dejadez de sus responsables como *otro* de los males de nuestras letras? La errata, esa víbora que llega a corromper el texto más bello, constituye una epidemia que asuela tanto al volumen de bolsillo como a la edición de arte en nuestro país. ¿Acaso no es ése el único e imprescindible reducto apto para la censura más feroz e intransigente?—*BERND DIETZ (Cercado del Pino, 29. EL SAUZAL. TENERIFE).*

## MIGUEL DE UNAMUNO: "GRAMATICA Y GLOSARIO DEL POEMA DEL CID" *

El volumen, que por vez primera se publica ahora, ha permanecido desde 1893 en los archivos de la Real Academia Española de la Lengua, donde fue presentado con ocasión del concurso que dicha institución convocó sobre *Gramática y vocabulario del Poema del Cid* en junio de 1892, con premio de 2.500 pesetas y medalla de oro, más la publicación de 500 ejemplares de la obra premiada.

El premio fue obtenido por Ramón Menéndez Pidal con el trabajo titulado: *Texto, gramática y vocabulario del Poema del Cid,* trabajo que constituiría la base de los estudios sobre el *Poema del Cid* y los orígenes de la lengua.

La noticia sobre el manuscrito, según los autores de la presente edición—*agradecimiento y nota preliminar*—, se debió al profesor García Blanco, y el feliz hallazgo, a la extrema amabilidad y generosa amistad de los excelentísimos señores don Dámaso Alonso y don Alonso Zamora Vicente, director y secretario, respectivamente, de la Real Academia Española de la Lengua.

En *nota preliminar,* los autores nos pormenorizan todos los avatares que rodearon la presentación del trabajo, su no concesión—sí a Menéndez Pidal—y el posterior inicio de una profunda amistad entre ambos; todo ello extraordinariamente documentado por medio de la

* Contribución al estudio de los orígenes de la lengua española. Edición preparada por Bárbara D. Huntley y Pilar Liria. Espasa-Calpe, Madrid, 1977, págs. 379.

reproducción de fragmentos de las cartas que Unamuno escribió a Pedro de Múgica.

El trabajo está dividido en cinco partes: introducción, fonética, morfología, sintaxis y glosario.

«Algunas partes del estudio, sobre todo la fonética y la morfología, con toda probabilidad son materiales que Unamuno llevaba reuniendo y preparando desde antes del concurso, según el testimonio de las primeras cartas a Múgica en 1890. En éstas le habla de su proyecto de hacer una *Gramática histórica de la lengua* (pág. 18).

INTRODUCCIÓN

En ella nos describe su propósito: «Nos proponemos en el presente trabajo el estudio de la lengua en que está escrito el cantar o romance de mío Cid... No nos proponemos examinar el *Poema* como obra poética ni como fuente de historia o de leyenda, sino que lo tomamos como texto revelador de las primicias de nuestra lengua española, como el primer monumento de alguna importancia en que se nos muestra el romance castellano libre y suelto de los andadores de la lengua latina» (pág. 59). A continuación nos expone el estado de la problemática sobre la fijación temporal del *Poema* sin aportar nuevos datos, aunque colegimos que se inclina por la tesis del señor Amador de los Ríos.

Alude brevemente a la historia de la lengua castellana: «... Es imposible fijar una época en que el romance dejara de ser latín y pudiera ser considerado como lengua diferente de la latina», para dar paso a su tesis de que una lengua se modifica por evolución interna, ya que una lengua es un organismo que nace de otra anterior y que en su desarrollo y vida está sujeto a la necesidad universal, siendo causa primordial de la transformación de las lenguas: «La decadencia o desgaste a que están sujetos en el transcurso del tiempo los sonidos merced a la tendencia natural en el hombre de producirlos con el menor esfuerzo posible, mientras consiga ser entendido al hablar y producir con la palabra el efecto que desea» (pág. 69).

Las principales causas que hicieron posible el paso del latín al castellano son la pérdida de la cantidad en su lucha con el acento y la reducción consiguiente de las diferencias cuantitativas entre las vocales breves y largas a diferencias cualitativas, fenómeno que se cumplió en el latín vulgar...

Las analogías que Unamuno encuentra entre los romances galaico-portugueses y los franco-provenzales y catalanes las explica por con-

tigüidad, «contigüidad que existiría en sus dominios antes que el castellano, bajando de su primitiva cuña en el norte de España, se extendiera por las llanuras centrales de España dividiendo así, como una cuña, los dominios lingüísticos del grupo occidental y del oriental de nuestra Península» (pág. 81). (Obsérvese que la expansión del castellano por la Península recibe la denominación de «en forma de cuña» por don Ramón Menéndez Pidal.)

Por su rotundidad y por proceder de quien proceden, equivocadas o no, entresacamos algunas de sus más punzantes aseveraciones:

> «El romance peninsular que mayores analogías presenta con el naciente castellano del *Poema del Cid* es el bable o habla de Asturias» (página 81).
>
> «Los rasgos más distintivos del castellano son el extensísimo empleo de la diptongación de *o* y *e* latinas en *ue, ie;* la conservación más constante de las sonoras mediales, la menor pérdida de los sonidos finales y, sobre todo, el desarrollo de las paladiales» (pág. 82).
>
> «La lengua del *Poema del Cid* es profundamente popular. Cuando éste fue escrito no se había aún iniciado la escisión entre el elemento popular y el literario» (pág. 85).
>
> «Por la literatura llegan los pueblos a ser conscientes de su propia lengua; la lengua literaria es la base principal de los estudios lingüísticos y de la preceptiva de la gramática» (pág. 88).

## Fonética

Parte de los supuestos de la gramática histórico-comparativa y participa plenamente de la noción de ley fonética. Distingue cambios espontáneos y cambios combinatorios.

Las comparaciones siempre son odiosas, pero conociendo la fonética histórica de don Ramón Menéndez Pidal y el desarrollo obtenido por la fonología, tanto diacrónica como sincrónica, los resultados a que llega don Miguel de Unamuno en este campo, sin desdeñarlos, por supuesto, nos parecen de corto alcance.

## Morfología

Entiende por morfología el estudio de la forma de los vocablos, ya en sus variaciones gramaticales, ya en su estado léxico, concediendo muchísima importancia a la ley de la analogía; alude con frecuencia al gramático Andrés Bello, con lo que nos indica un fino olfato gramatical.

## SINTAXIS

El carácter distintivo de la sintaxis del *Poema del Cid* es la coordinación y no la subordinación. Puede decirse, según Unamuno, que la sintaxis del *Poema* es narrativa; el poeta se representa el mundo con la mayor objetividad, como una serie de hechos que se suceden en el tiempo.

«En el *Poema del Cid,* el orden psicológico predomina sobre el lógico mucho más que en el castellano actual, fenómeno paralelo al de la predominancia de la coordinación sobre la subordinación sintáctica de las oraciones» (pág. 232).

Es interesante el capítulo dedicado a la sintaxis por las muchas agudezas que en él se vierten no desprovistas de rigor científico; en este sentido destaca el estudio sobre el participio, verbos auxiliares y determinantes.

En las denominaciones verbales usa la terminología del gramático A. Bello.

## GLOSARIO

Según palabras de Unamuno, «el glosario no es otra cosa que un archivo de voces con indicación de su origen etimológico», no exento de algún que otro error—añadimos nosotros—. Asimismo destacamos la definición de semiótica o semiología: «Como en todo vocablo hay cuerpo y alma, o sea, forma y significado (por aquélla vive en el mundo físico, por éste en el espiritual), la etimología debe estudiar la evolución de la forma y la del significado. Al estudio de las leyes que rigen la evolución del significado llamamos semiótica o semiología» (pág. 289). Diremos que agrupa las categorías semióticas según la antigua doctrina de los tropos retóricos, entre los que destaca la sinécdoque, la metonimia y la metáfora.

Finalmente, diremos, haciendo nuestras las palabras que Julián Marías vierte en el *Prólogo,* ¿qué hubiera pasado si Unamuno hubiera ganado el concurso, si hubiera encontrado reconocimiento al trabajo que el lector tiene ahora entre las manos? ¿Qué se hubiera ganado, qué se hubiera perdido?—*JESUS SANCHEZ LOBATO (Valderrodrigo, 82, 4.º izqda. MADRID-35).*

# HACIA UNA BIBLIOGRAFIA DEL SIGLO XVIII ESPAÑOL

## Los trabajos de Francisco Aguilar Piñal

Durante mucho tiempo fue tratado el siglo XVIII español despectivamente por los historiadores de la vida intelectual y cultural. Los Siglos de Oro, por su extraordinaria creatividad, y la época del romanticismo, por ese «redescubrimiento de las realidades castizas» con que se le acreditaba, solían acaparar la atención de una historiografía prisionera de cierto nacionalismo, y para la cual la España de las Luces era una España renegada que había dado la espalda a sus más gloriosas tradiciones.

Afortunadamente, esa visión somera de la España ilustrada va cambiando notablemente desde hace unos años. Los orígenes de la Ilustración en la Península se conocen ahora mucho mejor gracias a los trabajos de R. Ceñal, O. Quiroz-Martínez, V. Peset, J. M. López Piñero, A. Mestre, etc. La tradición propiamente hispánica, nacional, de la Ilustración ha sido reconstituida, delineada, y así los prejuicios que tanto habían perjudicado la buena inteligencia del XVIII español han ido perdiendo bastante terreno. Ha tenido y tiene esa labor de saneamiento no pocos propugnadores extranjeros; ejemplares son al respecto los recientes estudios de Glendinning, Sebold, Andioc y algunos más; pero ya pasaron los tiempos en que la bibliografía sobre la Ilustración española parecía estar dormida por las aportaciones de hispanistas americanos, franceses, ingleses o italianos. Se observa ahora que los estudiosos españoles no hacen menos caso del siglo XVIII que de otras épocas más brillantes o más cercanas de la historia de España. Buena prueba de ello son la fundación del Centro de Estudios del Siglo XVIII de Oviedo, los dos simposios sobre el P. Feijoo y su siglo, que allí se han celebrado estos últimos años gracias al entusiasmo y al dinamismo de José Caso González, así como los numerosos libros y artículos que han venido enriqueciendo recientemente la bibliografía sobre la España ilustrada. No menos significativo es el hecho de que varios eruditos han venido dedicándose enteramente durante las dos últimas décadas al estudio de la vida intelectual en la Ilustración española. Esa es la vocación especial de Francisco Aguilar Piñal, que ya tiene publicados medio centenar de artículos y unos veinte libros sobre figuras y temas del XVIII, impresionante conjunto de trabajos del que es posible destacar ciertas convergencias, ciertas predilecciones, y cuya importancia quisiéramos señalar a los no especialistas.

Hablamos de convergencias y predilecciones en los trabajos de Agui-

lar Piñal. Examinando la lista de sus publicaciones podemos notar, en efecto, que apuntan casi todas a tres núcleos: la Sevilla de la Ilustración; la Universidad y las instituciones docentes de la España de las Luces, incluyéndose entre éstas las Sociedades de Amigos del País, que se proponían fomentar no sólo las artes y la agricultura, sino también la enseñanza, y, por fin, *last but not least,* el inventario sistemático de toda la producción impresa del XVIII español, enorme labor de recopilación sobre la que hemos de insistir particularmente.

Recordemos primero los trabajos que Aguilar Piñal, hijo de Sevilla, ha dedicado a la cultura ilustrada en su ciudad natal. He aquí dos síntesis provisionales: *La Sevilla de Olavide* (1966), libro muy nutrido que consta de cinco capítulos («Olavide en Sevilla», «La ciudad», «La población», «La Administración municipal», «La vida de la ciudad») y de cuatro apéndices documentales, y otra obra más reciente: el tomo IV de una *Historia de Sevilla (El Barroco y la Ilustración),* compuesto en colaboración con Antonio Domínguez Ortiz. Al lado de esto, una serie de monografías y artículos, en que descuellan: *La Universidad de Sevilla en el siglo XVIII. Estudio sobre la primera reforma universitaria moderna* (1969), *La Real Academia Sevillana de Buenas Letras en el siglo XVIII* (1966), *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII* (1974), *Temas sevillanos* (1972); extensos y valiosos estudios todos, fundados generalmente en documentación de primera mano. La importancia de esas monografías sobre temas locales resulta tanto más apreciable cuanto que la España del XVIII es tal, que el estudio de las ideas y, más allá, el de las mentalidades sólo puede llevarse a cabo dentro de cada marco regional. Durante la Ilustración no está totalmente forjada la nación española; muy fuertes son los contrastes provinciales, que determinados por particularidades económicas y sociales, por muy arraigadas tradiciones, emergen forzosamente al nivel ideológico, suscitando tensiones que la historiografía tradicional encubrió no pocas veces. Así pues, las pacientes investigaciones de Aguilar Piñal sobre la vida social y cultural de Sevilla en el XVIII señalan un camino que habrá que seguir, siendo importantes hitos de una historia provinciana que convendrá escribir para lograr una visión satisfactoria de la Ilustración española. Y señalemos, por muy obvio que sea ya el hecho, que ha de ser imposible en adelante estudiar la Sevilla del XVIII sin referirse a los básicos trabajos de Aguilar Piñal.

Esos libros sobre Sevilla, que ya componen un conjunto monumental, son muestras de la afición del autor a la historia intelectual y cultural; y como no puede hacerse abstracción de los hombres, de los individuos que hicieron esa historia, se ha interesado Aguilar Piñal por varios ilustrados, cuya vida u obra podían ser aclaradas por documentos

todavía inéditos: Olavide, Pérez Bayer, Blanco White, Lista, Mármol y sobre todo Trigueros, cuyos escritos y figura eran hasta entonces casi desconocidos. A todos esos personajes que vivieron hace dos siglos en el ambiente hispalense dedicó el erudito numerosos artículos que habría que reunir en otro volumen de *Temas sevillanos.*

También manifiesta Aguilar Piñal, desde hace por lo menos quince años, una clara predilección por la historia de las universidades y demás instituciones docentes. Lo cual es muy lógico si se considera que la Ilustración, tanto como una ideología o como un sistema de ideas y valores, fue propiamente *una cultura,* decisivamente condicionada por cierto nivel de instrucción. Por tanto, escribir sobre la Ilustración es escribir sobre un saber, la difusión de este saber y los obstáculos que encontró. Sobre todo esto son muy notables las aportaciones del dieciochista sevillano, y conviene destacar entre ellas: «La Real Academia Latina Matritense en los planes de la Ilustración», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (1966); *Los comienzos de la crisis universitaria en España. Antología de textos* (1967); «Planificación de la enseñanza universitaria en el siglo XVIII español», en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1972), y «La encuesta universitaria de 1789», en *Hispania* (1972).

Y tratemos ahora de lo que constituye, en nuestra opinión, la parte más importante y más prometedora de las investigaciones de Aguilar Piñal: las que ha emprendido desde hace muchos años sobre la bibliografía del XVIII español, o sea sobre la producción impresa en esa centuria. Para hacer resaltar debidamente la excepcional importancia de esa labor quizá no sea inútil recordar el estado de abandono en que se encontraba ese inmenso campo de investigaciones. Cualquiera sabe ahora que hacer una historia del libro, de su producción, de su circulación, de su lectura, es contribuir de un modo quizá decisivo a sustituir los tradicionales manuales de historia literaria—que no pasan de ser galerías de retratos y yuxtaposiciones de análisis guiados, no por los criterios de la época considerada, sino por los de la o las posteridades—por una historia más amplia, cuya noble ambición será la de ser una historia total, capaz de percibir y mostrar todos los aspectos específicos de un período, poniendo en claro las relaciones que existieron entre la cultura (en el más amplio sentido de la palabra) y las realidades materiales, sociales, mentales de una determinada época. Cada país debería poseer una historia de este tipo o asignarse por lo menos el propósito de elaborarla. Ahora bien, en España, como en casi todos los países, todo queda por hacer todavía al respecto. Si estamos bien informados, es Francia, más precisamente la escuela de los *Annales,* tan profundamente marcada por Lucien Febvre, la que indicó el camino que se había de seguir, pudiendo servir de modelos las obras de Lucien Febvre y Henri-

Jean Martin: *L'apparition du livre* (1958), de Henri-Jean Martin, eminente discípulo de Lucien Febvre: *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII siècle* (1965), y por fin la encuesta colectiva organizada por la Sección VI de la tan conocida Ecole Pratique des Hautes Etudes sobre el tema *Livre et société dans la France du XVIII siècle,* encuesta cuyos resultados se han publicado en dos volúmenes aparecidos en 1965 y 1970. Hay que decir que los historiadores franceses han tenido la ventaja singular de disponer de fuentes cuantitativas inapreciables: las de la administración de la «librairie», los registros de la Cancillería, en que están consignadas las licencias de impresiones, y por fin los del Depósito Legal. Los estudiosos españoles y los hispanistas no están tan favorecidos porque aun en el siglo XVIII, bajo los reinados de los Borbones, la administración de lo que llamaban los franceses la «librairie» nunca estuvo totalmente centralizada; por eso no existe en ningún archivo una documentación exhaustiva sobre las solicitudes de imprenta ni sobre los libros efectivamente publicados. Cualquier investigador que haya consultado los índices y legajos de impresiones de la Sección de Consejos del Archivo Histórico Nacional bien sabe hasta qué punto la documentación que allí se encuentra es fragmentaria e incompleta. En cuanto a las tipobibliografías, aquellos excelentes instrumentos de trabajo que empezaron a elaborar los eruditos del siglo pasado con admirable paciencia y abnegación, si bien nos informan de un modo bastante satisfactorio respecto de la producción de libros en ciertas ciudades de provincia como Zaragoza, Sevilla, Málaga, etc., todos sabemos que no existen todavía para unos centros editoriales tan importantes como Madrid (durante la mayor parte del XVII y todo el XVIII), Barcelona o Valencia.

En este panorama cobra extraordinario relieve la labor emprendida por Aguilar Piñal. Investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, este apasionado dieciochista ha ido durante años y años constituyendo un fichero de todos los impresos españoles del XVIII que le fue posible encontrar y describir en las principales bibliotecas de España y de otros países, trabajando con notable provecho y eficacia en Portugal, Inglaterra y Francia. Frutos de esta obcecada labor son una bibliografía del *Romancero popular del siglo XVIII* (1972), de capital interés para el conocimiento de eso que suele llamarse infra o paraliteratura durante la Ilustración; un metódico repertorio de *Las Sociedades Económicas de Amigos del País en el siglo XVIII* (1974), compuesto en colaboración con Paula de Demerson y Jorge Demerson, guía del investigador, que contiene abundante material bibliográfico, y un tomo de adiciones a las tipobibliografías hispalenses de Escudero y Montoto, *Impresos sevillanos del siglo XVIII* (1974), que proporciona

las referencias de más de 2.000 impresos desconocidos hasta entonces, y, por fin, una *Bibliografía fundamental de la literatura española. Siglo XVIII* (1976), que es para todos los dieciochistas un imprescindible instrumento de trabajo.

Todo eso forma un conjunto imponente, pero casi diríamos que es todavía poco con respecto a los materiales que ha ido acumulando Aguilar Piñal al enorme fichero que ha ido elaborando. Lo que queda por hacer, y lo que sólo Aguilar Piñal es capaz de hacer, es una bibliografía exhaustiva de los impresos españoles del XVIII que abarque todos los libros publicados y hasta el más humilde pliego de cordel. Sólo así podremos algún día emprender con historiadores de arte, de la sociedad, de la economía, una historia total de la cultura española de la Ilustración. Contentarse con bibliografías parciales o centradas en temas particulares sería condenarse a tener una visión fragmentaria e incierta, por consiguiente, de la España de las Luces. El día que se le concedan a Aguilar Piñal los medios materiales para publicar los datos que ha reunido con su paciencia y tesón de benedictino tendrá España una bibliografía de su siglo XVIII como actualmente no la posee ningún país del mundo.—*FRANÇOIS LOPEZ (Universidad de Bordeaux-III. 10, rue Amiral Courbet 33110. LE BOUSCAT. FRANCIA).*

## "LES QUIMERES", DE NERVAL, EN VERSION CATALANA

El joven escritor Alfred Sargatal (1948), que ya tradujo al catalán dos importantes obras del poeta T. S. Eliot, ha realizado una estupenda versión catalana de *Les Quimeres,* de Gérard de Nerval, que ha editado recientemente Ediciones Llibres del Mall, en Barcelona. Dicha edición, bilingüe, lleva un exhaustivo estudio preliminar del gaditano Carlos Edmundo de Ory, escrito en su cabaña de Amiens el 31 de enero de 1976.

Gérard Labrunie, conocido bajo el seudónimo de Gérard de Nerval (París, 1808-1855), íntimo amigo de Teófilo Gautier, pretendía y sostuvo ser durante toda su vida hijo de Napoleón Bonaparte. Ramón Gómez de la Serna dijo de él que era «un lunático, con la niñez tierna, reflexiva, de miradas fijas a la luz, del niño lunático, con la adolescencia apasionada en que el lunático crea los tipos de mujer más bellos, y después, cuando ya se acerca la madurez en que el lunático se precipita en el lunatismo de luces enloquecidas y de señales lumino-

sas entrecruzadas, es el viajero, el que dirige unas excavaciones en el Egipto y, por fin, el que, al volver de nuevo a la metrópoli, ve tan oscura la vida, tan inútil, tan lejana a la luna, que busca la luna saltando en el trampolín del suicidio». Efectivamente. El 28 de enero de 1855, acuciado por la miseria y quebrantadas sus facultades mentales, Nerval acabó ahorcándose en una reja de una callejuela parisiense (en la rue de la Vieille-Lanterne). Había nacido cuarenta y siete años antes con ese estigma que poseen los seres destinados a vagar eternamente por el mundo. Fue romántico y francés, y de su personalidad bebieron Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Proust, y los surrealistas Artaud y Pierre Jean Jeuve, que le consideraron como un precursor.

En 1827, muy joven, se hizo famoso por su original versión francesa del *Fausto,* que mereció los mejores elogios del propio Goethe. A partir de 1834 inicia una serie de viajes, que durarían el resto de su vida (Italia, Bélgica, Alemania, Austria, Oriente, Holanda, Londres). Se enamoró de la actriz Jenny Colon, con la que contrajo matrimonio en 1838, muriendo prematuramente ésta en 1842. Esta tragedia familiar precipitó el proceso de su locura.

Se dedicó a las ciencias ocultas y llevó una vida muy singular hasta la fecha de su suicidio, aunque hubo quien opinó que se trató más bien de un asesinato. A la importancia de la turbulenta vida, corta vida, de Gérard de Nerval, hay que unir la importancia y trascendencia que ha tenido su obra. Junto a su obra periodística y dramática, resaltan de manera especial sus volúmenes en prosa *Les illuminés* (1852), *Les filles du feu* (1854, donde se recoge su famosa narración: «Sylvie») y, por encima de todo, la novela fantástica o poema en prosa *Aurelia,* escrita en años anteriores y publicada el año de su muerte.

La mencionada edición catalana, además de *Les Quimeres* propiamente dichas—que suponen doce sonetos—, contiene un conjunto de sonetos nervalianos conocidos con el nombre de *Altres Quimeres.* Al final del volumen hay una serie de notas necesarias para comprender la bibliografía de Nerval, así como una detallada tabla cronológica del poeta.

Hemos de agradecer a Alfred Sargatal su notable aportación al mundo de la literatura, al universo de la mejor literatura, posibilitando con su traducción un nuevo campo dimensional para la extraordinaria obra de Gérard de Nerval, poeta «maldito» por excelencia.—*JESUS FERNANDEZ PALACIOS (Virgen de las Angustias, 2. CADIZ).*

# NOTAS MARGINALES DE LECTURA

PACO IGNACIO TAIBO II: *Días de combate.* Editorial Grijalbo, Sociedad Anónima. México, 1977.

En esa búsqueda desesperada que nos domina en muchas ocasiones se halla, tal vez, la catarsis de nuestra propia soledad: la nuestra y la del otro y la del más allá. En suma, la búsqueda es la soledad del individuo. Porque, ¿qué persigue y a quién el personaje de esta novela, el detective Héctor Belascoarán Shayne, en su tratar de dar con el rostro de un asesino? Tal vez no es sino el hallarse a sí mismo. Esto puede ser el posible significado de la mecánica interior de una persecución. En la superficie de esta actitud existen otras evidencias que se van perfilando hasta darnos toda la realidad de unos condicionantes muy definidores de un contexto social.

Se ha dicho de esta novela de Taibo II que es «esta la primera gran novela policíaca mexicana». Pues bien, ésta puede ser su primera y más inmediata característica. Pero también en esta novela existen otros factores, fuera de esta definición de policíaca. Nos hallamos ante la obra de un narrador que tras la elección de un género expresivo busca darnos la dimensión de una sociedad y una ciudad.

En este *retrato hablado* de un medio social se nos van perfilando con absoluta nitidez las circunstancias que van conformando la realidad de un asesino y su perseguidor «en un país en el que la nota roja ha trascendido su lugar de origen para llegar a las páginas sociales y a las declaraciones públicas». A través del detective vamos asistiendo a la tragedia de un pueblo, de una sociedad reflejada con absoluta maestría, con un dominio de los resortes narrativos propios de un género literario que no siempre ha servido para ser medio de denuncia.

En el personaje central, ese detective, que aparece muchas veces un tanto guiñolesco, lleno de contradicciones, está viviendo una realidad cargada de humanidad. No es el ser infalible que mueve sus piezas con frialdad científica, como en la mayoría de las novelas de este tipo, sino el individuo envuelto en la duda hasta participar profundamente de todo, y del mismo cerco del asesino que busca.

El autor de *Días de combate,* Paco Ignacio Taibo, nació en España, en Gijón, y desde los ocho años reside en México. Es un escritor de múltiples facetas que en esta novela nos da muestra de sus indudables dotes de narrador nato.—*G. P.*

ADALBERTO ORTIZ: *Juyungo.* Seix Barral, Biblioteca Formentor. Barcelona.

Dentro de ese contexto testimonial que caracteriza casi toda la literatura ecuatoriana, surge este libro de Adalberto Ortiz, lleno de un sentido humano que en muchas ocasiones alcanza una sorprendente realidad textual, tremendamente cargada de lucidez. Pocas oportunidades se suelen tener de leer una novela como esta de Adalberto Ortiz.

La fuerza de este libro no solamente reside en su calidad literaria, condicionante que se nos hace presente desde las primeras páginas, sino en la realidad que abarca, en su estructura, donde prosa y poesía se aúnan en un resultado formal que totaliza un encuentro que podríamos calificar de original dentro de las actuales coordenadas de la narrativa hispanoamericana. No está de más citar aquí algunas de las palabras de José-Carlos Mainer que sirven de pórtico a este libro. Ellas son propicias para darnos referencia de las cualidades que se inscriben en este volumen a través de su personaje central Juyungo. «La dialéctica interna de la obra está muy patente, y ya arriba he aludido a ella: Juyungo posee una conciencia racial que le hace odiar intensamente al hombre blanco, aunque exima de ese sentimiento a los pobres indios, con los que convivió en su pubertad; conforme va avanzando la novela, sin embargo, la pasión de Juyungo (alentado por la imagen heroica de su tío guerrillero) se transforma en conciencia de clase, superadora de la división de razas.»

Son muchos los alcances sociales que esta novela encierra para ser reseñados en unas cuantas líneas, porque también fuera de estos aportes existen otros, los que tienen relación directa con su significación literaria. «Adalberto Ortiz, por su lado, se mueve en un triple plano estilístico: en primer lugar, la descripción épica, casi legendaria, que es la encargada de vertebrar la novela y de proporcionarle su ejemplaridad; en segundo plano, la sistemática utilización del léxico popular (...), y, por último, lo que llamaríamos 'descripción mágica directa, a la que corresponde la catarata de metáforas que domina el texto.»

Es interesante comprobar cómo el prisma de la narrativa sudamericana se va ampliando con nombres como los de este escritor ecuatoriano, el cual, nacido en 1914, apenas si era hasta el momento conocido por unos pocos entre nosotros. Con la publicación de esta novela, ¿qué duda cabe?, la visión de la narrativa sudamericana se verá ampliada por parte del lector español.—*G. P.*

ISRAEL RODRIGUEZ: *La metáfora en la estructura poética de Jorge Guillén y Federico García Lorca.* Hispanova de Ediciones, S. A. Madrid, 1977.

La labor investigativa y de creación de Israel Rodríguez es de por sí ampliamente conocida, no solamente en América, sino también en Europa. En el libro que ahora nos preocupa se hallan, con toda nitidez, las cualidades críticas que han hecho de él uno de los investigadores más representativos del actual momento de las letras latinoamericanas.

Los poetas que Israel Rodríguez ha elegido para llevar a cabo su estudio sobre la metáfora son, desde luego, dos personalidades que encierran en su obra las vertientes más significativas de la poesía española del veintisiete. En ellos se condensan y desarrollan las preocupaciones estéticas que fueron generadoras de todo un cambio dentro de la expresión poética. Los motivos para la elección de estos dos poetas por parte del profesor Rodríguez nos los da él mismo en la introducción a su estudio: «Los poetas escogidos son los miembros de la generación del veintisiete que desde un punto de vista más personal han evolucionado el concepto de la metáfora. Lorca y Guillén son los poetas más representativos de su generación con respecto a las corrientes universales de su época: Lorca es el poeta más popular del surrealismo español y Guillén es la manifestación más destacada de la poesía pura española. Lorca también es el poeta más destacado del "neopopulismo" y Guillén es el poeta más destacado de las minorías intelectuales. Estos contrastes y muchos que veremos en estos estudios son los que nos han hecho escoger a Lorca y a Guillén para estudiar la metáfora en sus estructuras poéticas.»

Tenemos que reconocer que la lectura de este estudio, por la penetración ensayística y por el enorme material de referencias que es manejado, lo hace una obra imprescindible, no ya solamente para el conocimiento de la obra de los poetas tratados, sino que su valor apunta miras de una mayor amplitud. A través de este trabajo asistimos al esclarecimiento de una serie de conceptos en torno a la metáfora, los cuales constituyen una novedad no sólo para el estudioso del tema, sino para todo aquel que se interese desde un punto de vista estrictamente personal sobre este aspecto de la expresión poética.—*G. P.*

EMILIO CARBALLIDO: *La caja vacía.* Colección popular, Fondo de Cultura Económica. México.

Desde las primeras páginas de este libro, desde su primer relato hasta el último tenemos la certeza de la existencia de una madurez, de un manejo narrativo y de la amplitud de una temática puestos al servicio de un profundo sentido humano. Pero habrá que decir, para no llevar a malos entendidos, que ese sentido humano de què hablamos no es una actitud maniquea; en otras palabras, que en los cuentos de Emilio Carballido respiramos presencia de seres moviéndose en procura de su integridad: en lucha abierta para arquitecturar sus existencias en medio de un cerco que socialmente les oprime y trata de anularles.

En los cuentos que componen este libro, diez en total, se nos presenta el mundo, la vida de una clase media provinciana cercada por sus conflictos, sus limitaciones y sus esperanzas, muchas veces abortadas, y junto a esta clase, las más golpeadas por los condicionantes sociales. En todo el libro se respira una amorosa entrega hacia los personajes creados como reflejo de un mirar la realidad en sus más dolorosas manifestaciones.

Es necesario agregar otros factores de entre los muchos que se nos hacen patente en la lectura de este conjunto de cuentas, y que son los que tienen una íntima relación con el mundo de la infancia, «el mundo mágico de la niñez, el orbe abolido de los que han visto caer todas sus esperanzas, en el encuentro, en fin, del adolescente con su tiempo voraz». Emilio Carballido no es un narrador que se limite en sus búsquedas expresivas; por el contrario, el prisma de su visión es amplio y en él convergen las más variadas sensaciones. Un reflejo que se podría decir fiel del mundo circundante si este calificativo no nos llevara a pensar que la realidad literaria ha sido anulada por una búsqueda tendente a encontrar solamente la apoyatura de una defensa social condicionada. No, en estos cuentos la literatura no se nos convierte solamente en un vehículo de denuncia, sino que en ellos literatura y denuncia conforman una realidad más profunda, una realidad donde la expresión da una fuerza mayor al mensaje que estos cuentos encierran.—*G. P.*

VARIOS AUTORES: *Poesía ecuatoriana del siglo XX.* Colección Letras del Ecuador.

Una visión sin duda valiosa para el conocimiento de las actuales preocupaciones poéticas ecuatorianas es la que se refleja en este volumen. El contexto de esta entrega se halla integrado por la obra poética de los ganadores del Concurso Ismael Pérez Pazmiño, mantenido por el diario *El Universo* en un tiempo que va desde el año 1970 al 1975.

Diecisiete poetas se encuentran aquí representados, y en su obra podemos apreciar el grado de madurez que de ella se desprende. La lectura de este volumen nos abre a la valoración de un conjunto de poemas, en los cuales la calidad y el equilibrio expresivos son los condicionantes más relevantes. Sobre este aspecto podríamos detenernos y realizar un análisis más en profundidad, sólo que en esta oportunidad el espacio nos limita, permitiéndonos solamente realizar una breve reseña del contenido general.

*Itinerante entre los muertos,* del poeta Carlos Eduardo Jaramillo, y *El octavo día,* de Rubén Astudillo y Astudillo, galardonados con los primeros premios el año 1970 abren el conjunto. Dos poemas que alcanzan niveles de una indudable calidad expresiva nos dan la medida del riguroso juicio crítico que avala la selección de este galardón, que se nos antoja un venero, del cual surgirán indiscutibles voces que vienen a sumarse a la actual poesía latinoamericana.

Se nos hace imprescindible citar aquí los nombres de los poetas que a lo largo de seis años han venido conformando este núcleo de vivencias que ahora se nos permite valorar con la amplitud que ofrece esta edición de la Colección Letras del Ecuador. Los nombres de los poetas incluidos se abre, como hemos indicado, con los dos primeros ganadores: Carlos Eduardo Jaramillo y Rubén Astudillo y Astudillo, para continuar con los de Alejandro Velasco Mejía, Ignacio Rueda, Horacio Hidrovo, Luis Delgadillo, Alfredo Jaramillo Andrade, Teodoro Venegas Andrade, Gonzalo Portugal Proaño, Eduardo Gallegos Espinoza, Rafael Ycaza, Horacio Mendoza Parraga, Ana María Iza, Manuel Mejía y Carlos Manuel Arizaga.

No caben dudas sobre la importancia que este concurso, auspiciado por el diario *El Universo,* tiene para la poesía actual ecuatoriana al permitirnos tomar contacto con sus valores poéticos más actuales.—*GALVARINO PLAZA (Fuente de Saz, 8. MADRID-16).*

# Publicaciones recibidas

## LIBROS

ACOSTA, Carmelo G.: *Envés del existir* (poesía), Madrid, 56 págs.

ADURIZ, Ricardo: *Desde el silencio* (poesía), Buenos Aires, 104 págs.

ALBÁN, Laureano; DOBLES, Julieta; BONILLA, Ronald; MONGE, Carlos Francisco: *Manifiesto trascendentalista y poesía de sus autores,* Heredia (Costa Rica), 200 págs.

ALBORNOZ, Orlando: *La educación superior en Venezuela,* Caracas, s/f.

ALEGRE CUDOS, José Luis: *Poema de réquiem y de luces* (poesía), Zaragoza, 58 págs.

ARIAS, Abelardo: *Aquí, fronteras* (novela), Buenos Aires (Argentina), 372 páginas.

ARIAS, Ricardo: *Tras las huellas de Tae* (poesía), Valencia, 88 págs.

ARRÁIZ, Antonio: *Tío Tigre y Tío conejo* (cuentos), Caracas (Venezuela), 1975, 204 págs.

BALCELLS, José María: *Poemas del destierro (Antología. Siglos XVI-XX).* Barcelona, 354 págs.

BEJARANO, Francisco: *Transparencia indebida* (poesía), Granada, 54 págs.

BERMÚDEZ, Carmen: *El viaje (La transición)* (poesía), Barcelona, 48 págs.

BOREL, Petrus: *Champavert* (cuentos inmorales), Madrid, 268 págs.

BOUZA, Antonio L.: *Castilla desde mi centauro* (poesía), Burgos, 46 págs.

BROTONS PEÑASCO, Joaquín: *Poemas para los muertos* (poesía), Ciudad Real, 70 págs.

BUENO GARCÍA, Eugenio: *De mar y amor* (poesía), Sevilla, 54 págs.

CANALES, Alfonso: *El canto de la tierra* (poesía), Valencia, 80 págs.

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis: *Poesías completas y algunas prosas* (poesía), México, 669 págs.

CARNERO ARBAT, Guillermo: *Orígenes del Romanticismo español: Los esposos Böhl de Faber* (ensayo), Valencia, 1977.

CELA, Camilo José; CANALES, Alfonso: *La insólita y gloriosa hazaña del cipote de Archidona* (ensayo), Barcelona, 48 págs.

COLINAS, Antonio: *Conocer Aleixandre y su obra* (ensayo), Barcelona, 126 páginas.

DEBICKI, Andrew P.: *Poetas hispanoamericanos contemporáneos* (ensayo), Madrid, 260 págs.

DÍAZ, Roberto: *El límite del ojo* (poesía), Buenos Aires, 64 págs.

DIETZ, Bernd: *XVIII poemas y un preludio* (poesía), Santa Cruz de Tenerife, 60 págs.

FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio: *Poemas en la aldea* (poesía), Madrid.

FERRÁN, Jaime: *Antología de Josep Carner* (poesía) (texto bilingüe), Barcelona, 134 págs.

GAMONEDA, Antonio: *Descripción de la mentira* (poesía), León, 1977, 80 págs.

GIL-ALBERT, Juan: *Poemas (El existir medita su corriente)* (poesía), Valencia, 32 págs.

GIL, Ildefonso Manuel: *Elegía total* (poesía), 1976, 80 págs.

GONZÁLEZ PENELAS, Walter: *Bosque de espejos* (poesía), Sevilla, 1977.

GONZÁLEZ VIAÑA, Eduardo: *Batalla de Felipe en la casa de las palomas* (relatos), Buenos Aires, 110 págs.

GUILLÉN, Jorge: *Aire nuestro-Clamor* (poesía), Barcelona, 576 págs.

GUILLÉN, Jorge: *Aire nuestro-Cántico* (poesía), Barcelona, 576 págs.

GUTIÉRREZ VEGA, Hugo: *Cantos de Plasencia* (poesía), México, 58 págs.

GUTIÉRREZ VEGA, Hugo: *Cuando el placer termine* (poesía), México, 82 págs.

HERNÁNDEZ, Pascual Pedro: *Lo único* (poesía), Madrid, 34 págs.

IVARS, José Francisco: *Conocer Bertrand Russell* (ensayo), Barcelona, 114 páginas.

LÉVINSON, Luisa Mercedes: *El estigma del tiempo* (narrativa), Barcelona, 146 páginas.

LIBERTELLA, Héctor: *Nueva escritura en Latinoamérica* (ensayo), Caracas (Venezuela), 110 págs.

L'ISLE-ADAM, Villiers de: *La extraña historia del doctor Tribulat Bonhomet* (narrativa), Madrid, 163 págs.

LOZANO, Manuel: *Desde Sevilla al latido* (poesía), Sevilla, 106 págs.

LUCIO, Francisco: *Concierto provisional* (poesía), Tarrasa, 64 págs.

MAMBRINO, Jean: *El libro de la luz* (poesía), Madrid, 130 págs.

MARIOTTI, Maximiliano: *Cuentos de vaqueros y espaghetti* (relatos), Buenos Aires (Argentina), 224 págs.

MARTÍNEZ MENCHÉN, Antonio: *Inquisidores* (relatos), Madrid, 180 págs.

MC CARTHY, Mary: *Memorias de una joven católica,* Barcelona, 265 págs.

MENA CANTERO, Francisco: *Motivos de tierra* (poesía), Sevilla, 56 págs.

MILLER, Henry: *Trópico de Cáncer* (novela), Barcelona, 360 págs.

MUGA JARA, Fernando: *El documento* (narrativa), Guayaquil (Ecuador), 96 páginas.

MUÑOZ CALVO, Sagrario: *Inquisición y ciencia en la España Moderna* (ensayo), Madrid, 279 págs.

NIN, Anäis: *Diario 1931-1934,* Barcelona, 358 págs.

PADRÓS DE PALACIOS, Esteban: *Velatorio para vivos* (relatos), Barcelona, 252 págs.

PEREIRA, Ino: *Demabulatorio de Centauro melancólico o asombro de catástrofe con final especialmente feliz ma non troppo* (poesía), Pontevedra, 1977.

PÉREZ, Galo René: *La viviente poesía de Whitman* (ensayo), Guayaquil (Ecuador), 153 págs.

PÉREZ HUMANES, Ana; ORTIZ, Fernando; VÉLEZ NIETO, Francisco: *Nueva poesía de Sevilla,* Bilbao, 138 págs.

PINEDA NOVO, Daniel: *Dos hermanas en la obra de Fernán Caballero* (ensayo), Sevilla, 260 págs.

PORTE, Oscar: *Senderos en el bosque* (poesía), Buenos Aires, 122 págs.

POZZI, Edna: *Palabras que me salven de la muerte* (poesía), Buenos Aires, 58 págs.

LACARTA, Manuel: *Reducto* (poesía), Madrid, 110 págs.

LADRÓN DE GUEVARA, Matilde: *La ciénaga* (novela), Buenos Aires, 298 páginas.

LAMAS, Saranelly de: *Las noches de la bruja* (novela), Guayaquil (Ecuador), 110 págs.

RAMOS SUCRE, José Antonio: *Antología poética* Caracas (Venezuela), páginas sin numerar.

RODRÍGUEZ, Israel: *Palabralfa* (poesía), Washington (EE. UU.), 1977, 80 páginas.

RODRÍGUEZ, Israel: *La metáfora en la estructura poética de Jorge Guillén y Federico García Lorca* (ensayo), Madrid, 1977, 163 págs.

RODRÍGUEZ, Renato: *El Bonche* (novela), Caracas (Venezuela), 258 págs.

RUIZ-COPETE, Juan de Dios: *Andalucía: Carácter y sentido de una tradición literaria* (ensayo), Sevilla, 146 págs.

SALAZAR TAMARIZ, Hugo: *Por así decirlo* (novela), Guayaquil (Ecuador), 157 páginas.

SÁNCHEZ PELÁEZ, Juan: *Rasgos comunes* (poesía), Caracas (Venezuela), 74 páginas.

SCHOEDER-DEVRIENT, Wilhelmine: *Memorias de una cantante alemana. Prólogo de Guillaume Apollinaire,* Barcelona, 257 págs.

STACHURA, Edward: *Que devore la langosta el jardín* (poesía), Universidad Veracruzana, 1976.

STURROCK, John: *Paper Tigers. The ideal Fictions of Jorge Luis Borges* (ensayo), Oxford (Inglaterra), 225 págs.

TERUEL MORAGUES, Ricardo: *Abismo de Sed y Anancasis* (poesía), Barcelona, 82 páginas.

TUGWELL, Franklin: *The Politics of oil in Venezuela* (ensayo), Standford (California), agosto 1975, 210 págs.

UCEDA, Julia: *Campanas en Sansueña* (poesía), Madrid, 58 págs.

VALDIVIESO ARCE, Jaime L.: *Libro de mitologías o Poemas del Minotauro* (poesía), Burgos, 62 págs.

VALENCIA, Juan: *Sonetos estelares* (poesía), Málaga, 52 págs.

VARELA IBARRA, José: *La poesía de Alfonso Cortés* (ensayo), León (Nicaragua), 1977, 174 págs.

VARIOS AUTORES: *Diagnosis sobre el amor y el sexo* (ensayo), 158 págs.

VARIOS AUTORES: *Socialismo democrático en Costa Rica y Venezuela,* San José (Costa Rica), 72 págs.

VARIOS AUTORES: *Educación no formal en América Latina,* San José (Costa Rica), 1976, 114 págs.

VARIOS AUTORES: *Luis Cernuda,* Barcelona, 338 págs.

VARIOS AUTORES: *Bolívar y los poetas (Antología)* (poesía), Caracas (Venezuela), 1976, 300 págs.

VARIOS AUTORES: *Poesía ecuatoriana del siglo XX* (poesía), Guayas (Ecuador), 246 págs.

VARIOS AUTORES: *L'Irreconciliable. Petófi, poete et revolucionaire* (ensayo), Budapest (Hungría), 1973.

VALLEJO, César: *Obras completas,* tomo I (poesía), Barcelona, 194 págs.

VILLALONGA, Luis M.: *El informe Villalonga. ¿Pacto entre Stalin y Franco?* (ensayo), Barcelona, 144 págs.

WOOLF, Virginia: *Tres guineas* (ensayo), Barcelona, 238 págs.

## REVISTAS

ALERO, núm. 23, tercera época, marzo-abril 1977. Guatemala.

ANALES DE LA REAL ACADEMIA NACIONAL DE MEDICINA, tomo XCIV, 1977.

ANALES DE LITERATURA HISPANOAMERICANA, núm. 5, Madrid, 1976.

ASEMAL (Tentempié de poesía), cuarto trimestre de 1977, Buenos Aires (Argentina).

ANUARIO DE LETRAS, vol. XIII, 1975, México.

BATARRO, núm. 8, noviembre de 1977, Albox (Almería).

BOHEMIA, núm. 29, 22 de julio de 1977, La Habana (Cuba).

BOHEMIA, núm. 30, 29 de julio de 1977, La Habana (Cuba).

BOHEMIA, núm. 31, 5 de agosto de 1977, La Habana (Cuba).

BOHEMIA, núm. 35, 2 de septiembre de 1977, La Habana (Cuba).

BOHEMIA, núm. 37, 16 de septiembre de 1977, La Habana (Cuba).

BOHEMIA, núm. 38, 23 de septiembre de 1977, La Habana (Cuba).

BOLETÍN DE INFORMACIÓN DEL SECRETARIADO IBEROAMERICANO DE MUNICIPIOS, núm. 48, julio-septiembre de 1977, Madrid.

BOOKS ABROAD, And International Literary Quarterly, otoño 1975, vol. 49, número 4 (dedicado al poeta griego Odysseus Elytis), Universidad de Oklahoma.

BOOKS ABROAD, And International Literary Quarterly, verano 1976, vol. 50, número 3 (dedicado a Julio Cortázar), Universidad de Oklahoma.

CAHIERS DU MONDE HISPANIQUE ET LUSO BRASILLIEN, núm. 28, 1977, Universidad de Toulouse (Francia).

CAM DE L'ARPA (Revista de Literatura), número 29, febrero de 1976, Barcelona.

COLOQUIO (Letras), núm. 40, noviembre de 1977, Lisboa (Portugal).

CONVIVIUM, vol. 20, mayo-junio de 1977, San Pablo (Brasil).

CUADERNOS DE HISTORIA (Anexos de la revista *Hispania*), núm. 8, Madrid, 1977.

CUADERNOS UNIVERSITARIOS, núm. 22, septiembre de 1977, León (Nicaragua).

CUENTOS, VILLANCICOS Y MÚSICA DE NAVIDAD, varios autores, vol. 2, junio 1977, Santiago del Estero (Argentina).

EDUCADORES (Revista de la Federación Española de Religiosos de Enseñanza), número 95, noviembre-diciembre 1977, Madrid.

EL CORREO DE LA UNESCO, diciembre de 1977, París.

EL ESPANTAPÁJAROS (Revista Cultural, Organo del Frente Cultural Simón Bolívar), Estocolmo, septiembre de 1976.

GUÍA DE ESTUDIOS SUPERIORES DE IBEROAMÉRICA, Instituto de Cultura Hispánica, 1973, 512 págs.

HOJA, núms. 13, 14 y 15, agosto-septiembre-octubre 1977, Costa Rica.

HOY: Letras, Arte, Cultura, núm. 10, junio-julio 1977, Asunción (Paraguay).

HOY, núm. 11, agosto-septiembre 1977, Asunción (Paraguay).

HOY, núm. 12, octubre-noviembre 1977, Asunción (Paraguay).

HUNGRÍA, núms. 10-11, 1977, Budapest (Hungría).

IDEOLOGIES & LITERATURE, Minessota (Estados Unidos), mayo-junio 1977.

IMAGEN, núm. 110 (enero-junio de 1977), Caracas (Venezuela).

JUGAR CON FUEGO (poesía y crítica), III-IV, 1977, Avilés.

LA ANTROPOLOGÍA EN ESPAÑA (Revista de la Univ. Complutense), núm. 97, mayo-junio 1975, Madrid.

LOGOS (Revista de Filosofía), núm. 13, enero-abril 1977, Universidad de La Salle, México.

LUMEN, mayo-agosto de 1977, Facultad de Teología del Norte de España, Vitoria.

MESTER, núm. 2, mayo de 1977, Universidad de California.

MONEDA Y CRÉDITO (Rev. de Economía), número 142, septiembre de 1977, Madrid.

MONTALBÁN (Revista de la Universidad Católica Andrés Bello), núm. 5, Caracas, 1976.

MÚSICA (Boletín de Música), núm. 65, julio-agosto 1977, La Habana (Cuba).

NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA, tomo XXV, núm. 2, 1976, México.

OCLAE (Revista de la Organización Continental Latinoamericana de Estudiantes), núm. 11, 1977, La Habana (Cuba).

PAPELES DE SON ARMADANS, tomo 87, número 259, octubre 1977.

PENSAMIENTO (Revista de Investigación e Información Filosófica), núm. 132, volumen 33, octubre-diciembre 1977, Madrid.

PLIEGOS DE CORDEL (Instituto Español de Lengua y Literatura), núm. 2, Roma, 1976.

POESÍA HISPÁNICA, núm. 290, junio 1977.

PORTUGAL, INFORMÇÃO, núms. 20-21, segunda serie, agosto-septiembre 1977, Lisboa (Portugal).

RAZÓN Y FE, núm. 958, noviembre 1977, Madrid.

RAZÓN Y FE, núm. 959, tomo 196, diciembre 1977, Madrid.

REPERTORIO AMERICANO, enero - febrero 1976, núm. 2, Heredia (Costa Rica),

REVISTA DE FILOSOFÍA DE LA UNIVERSIDAD DE COSTA RICA, vol. XIII, número 36, enero-junio 1975, San José (Costa Rica).

REVISTA NACIONAL DE CULTURA, Instituto Nacional de Cultura (Panamá), número 5, octubre, noviembre y diciembre 1976.

ROMÁNICA, vol. XII, 1975, Universidad de Nueva York.

SEMINARIOS SOBRE LOS MISTERIOS DE LA IGLESIA, vol. 23, julio-diciembre 1977, Salamanca.

SIC (Centro Gumilla), núm. 398, septiembre-octubre 1977, Caracas (Venezuela).

SIN NOMBRE, vol. VII, núm. 3, octubre-diciembre 1976, San Juan de Puerto Rico.

SYMPOSIUM, núm. 3, 1977, Siracusa (Estados Unidos).

UNIVERSIDAD (Rev. de la Universidad Nacional del Litoral), núm. 86, enero-abril 1977, Santa Fe (Argentina).

TAREAS, Panamá, marzo-junio 1977.

VOZES (Revista de Cultura), núm. 8, 1977, Río de Janeiro (Brasil).

VUELTA, núm. 14, enero 1978, México.

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

## REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

*Dirección, Secretaría Literaria y Administración:*

CENTRO IBEROAMERICANO DE COOPERACION

Avenida de los Reyes Católicos. Teléf. 244 06 00 (288)

PRECIOS DE SUSCRIPCION

| | *Pesetas* | *$ USA* |
|---|---|---|
| Un año ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... | 1.750 | 22,50 |
| Dos años ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... | 3.500 | 45 |
| Ejemplar suelto ... ... ... ... ... ... ... ... ... | 150 | 2 |
| Ejemplar doble ... ... ... ... ... ... ... ... ... | 300 | 4 |
| Ejemplar triple ... ... ... ... ... ... ... ... ... | 450 | 6 |

*Nota.*—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

**BOLETIN DE SUSCRIPCION**

Don ..........................................................................................,

con residencia en ...................................................................................,

calle de ..................................................................., núm. ............,

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ................................................., a partir del número ............, cuyo importe de ........................................................ pesetas se compromete a pagar (contra reembolso / a la presentación de recibo) (1).

Madrid, ......... de ............................... de 197......

*El suscriptor,*

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ..........................

..............................................................................................................

(1) Táchese lo que no convenga.

# Cuadernos Hispanoamericanos

## HOMENAJE A RAMON MENENDEZ PIDAL

NUMEROS 238-240 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1969)

COLABORAN

Francisco R. ADRADOS, Manuel ALVAR, Charles V. AUBRUN, Antonio María BADIA MARGARIT, Manuel BALLESTEROS GAIBROIS, Berthold BEINERT, Francisco CANTERA BURGOS, José CASO GONZALEZ, José CEPEDA ADAN, Franco DIAZ DE CERIO, Antonio DOMINGUEZ ORTIZ, Miguel de FERDINANDY, Manuel FERNANDEZ ALVAREZ, Antonio GRACIA Y BELLIDO, José María LACARRA, Rafael LAPESA, Fernando LAZARO CARRETER, Raimundo LAZO, Pierre LE GENTIL, Jean LEMARTINEL, José LOPEZ DE TORO, Francisco LOPEZ ESTRADA, marqués DE LOZOYA, José Antonio MARAVALL, Antonio MARONGIU, Felipe MATEU Y LLOPIS, Enrique MORENO BAEZ, Ciríaco PEREZ BUSTAMANTE, Matilde POMES, Bernard POTTIER, Juan REGLA, José Manuel RIVAS SACCONI, Felipe RUIZ MARTIN, Ignacio SOLDEVILLA DURANTE, Luis SUAREZ FERNANDEZ, barón DE TERRATEIG, Antonio TOVAR, Luis URRUTIA, Dalmiro DE LA VALGOMA, José VIDAL y Francisco YNDURAIN

**670 pp., 450 ptas.**

---

# Cuadernos Hispanoamericanos

## HOMENAJE A GALDOS

NUMEROS 250-252 (OCTUBRE-ENERO DE 1971)

COLABORAN

José Manuel ALONSO IBARROLA, Andrés AMOROS, Juan Bautista AVALLE ARCE, Francisco AYALA, Mariano BAQUERO GOYANES, Josette BLANQUAT, Donald W. BIETZNICK, Carmen BRAVO-VILLASANTE, Rodolfo CARDONA, Joaquín CASALDUERO, Gustavo CORREA, Fernando CHUECA, Albert DEROZIER, Peter EARLE, Willa ELTON, Luciano GARCIA LORENZO, José GARCIA MERCADAL, Gerald GILLESPIE, Luis S. GRANJEL, Jacinto Luis GUEREÑA, Germán GULLON, Ricardo GULLON, Leo HOAR, E. INMAN FOX, Antoni JUTGLAR, Olga KATTAN, José María LOPEZ PIÑERO, Vicente LLORENS, Salvador DE MADARIAGA, Emilio MIRO, André NOUGUE, Walter PATTISON, Juan Pedro QUIÑONERO, Fernando QUIÑONES, Robert RICARD, Ramón RODGERS, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Mario E. RUIZ, Enrique RUIZ FORNELLS, Pierre SALLENAVE, Juan SAMPELAYO, José SCHRAIBMAN, Carlos SECO, Rafael SOTO VERGES, Daniel SANCHEZ DIAZ y Jack WEINER

**780 pp., 450 ptas.**

# Cuadernos Hispanoamericanos

## HOMENAJE A JUAN CARLOS ONETTI

NUMEROS 292-294 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1974)

COLABORAN

Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Leticia ARBETETA, Armand F. BAKER, José María BERMEJO, Antonio L. BOUZA, Alvaro, Fernando y Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Jaime CONCHA, José Luis COY, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Josep CHRZANOWSKI, Angela DELLEPIANE, Luis A. DIEZ, María EMBEITA, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, José Antonio GABRIEL Y GALAN, Joaquín GALAN, Juan GARCIA HORTELANO, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Rosario HIRIART, Estelle IRIZARRY, Carlos J. KAISER, Josefina LUDMER, Juan Luis LLACER, Eugenio MATUS ROMO, Eduardo MILAN, Darie NOVACEANU, Carlos Esteban ONETTI, José OREGGIONI, José ORTEGA, Christian de PAEPE, José Emilio PACHECO, Xavier PALAU, Luis PANCORBO, Hugo Emilio PEDEMONTE, Ramón PEDROS, Manuel A. PENELLA, Rosa María PEREDA, Dolores PLAZA, Galvarino PLAZA, Santiago PRIETO, Juan QUINTANA, Fernando QUIÑONES, Héctor ROJAS HERAZO, Guillermo RODRIGUEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Doris ROLFE, Luis ROSALES, Jorge RUFFINELLI, Gabriel SAAD, Mirna SOLOTEREWSKI, Rafael SOTO, Eduardo TIJERAS, Luis VARGAS SAAVEDRA, Hugo J. VERANI, José VILA SELMA, Manuel VILANOVA, Saúl YURKIEVICH y Celia de ZAPATA

**750 pp., 450 ptas.**

# BIBLIOTECA ROMANICA HISPANICA

Dirigida por Dámaso Alonso

---

## NOVEDADES Y REIMPRESIONES

Jean-Louis PICOCHE: *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846).* 398 págs. 500 ptas. En tela, 650 ptas.

Dámaso ALONSO: *Obras Completas.* Tomo V: *Góngora y el gongorismo.*

Varios: *Revista española de lingüística.* Año 1977. Fascículo II.

Eugenio COSERIU: *Teoría del lenguaje y lingüística general* (Cinco estudios). Tercera edición revisada y corregida. Reimpresión. 330 págs. 460 pesetas. En tela, 610 ptas.

Juan CANO BALLESTA: *La poesía de Miguel Hernández.* Segunda edición aumentada. Reimpresión. 356 págs. 460 ptas. En tela, 610 ptas.

## PROXIMAS NOVEDADES

Alan FRANCIS: *Picaresca, decadencia, historia* (Aproximación a una realidad histórico-literaria).

Christian ROHNER: *Lingüística funcional* y *gramática transformativa* (La transformación en francés de oraciones en miembros de creación).

Oswald SZEMERENYI: *Introducción a la lingüística comparativa. Himnos Homéricos.*

---